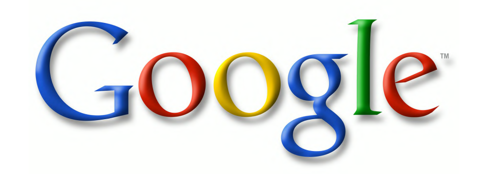




Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

vereinigten Friedrichs-Universität

Halle—Wittenberg.

Eingereicht von

August Feigel

aus Bensheim.



Halle a. S.
1907.

Referent: Professor Dr. Goldschmidt.
Promationsprüfung am 2. März 1907.

Meinen Eltern.

Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck.

Die bekannte Chronik[1]) des Burkard von Hall, der mit für jene Zeit seltener Ausführlichkeit in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts als Augenzeuge den Neubau der Stiftskirche zu Wimpfen beschreibt, stellte diese lange Zeit in den Mittelpunkt des Streites, der sich um die Frage entspann, ob der gotische Baustil in Deutschland unabhängig von Frankreich entstanden sei. Diejenigen Kunstgelehrten, die Frankreich als die alleinige Erfinderin der Gotik ansahen, fassten den Ausdruck der Chronik: „opere francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi iubet" auf als Bestätigung ihrer Ansicht, dass der gotische Stil als etwas ganz Neues, Fremdes in Deutschland eingeführt und dementsprechend auch von den Zeitgenossen als etwas Undeutsches empfunden worden sei. Die andere Partei aber, welche Frankreich wohl die Priorität zuerkennen wollte, jedoch für beide Länder eine selbständige Entwicklung annahm, da ja die Vorbedingungen in Deutschland und Frankreich die gleichen gewesen wären, suchte dem ihr unbequemen Ausdruck dadurch seinen Wert zu nehmen, dass sie ihn nur als ein Kriterium der Technik bezeichnete. Der Streit spitzte

sich schliesslich darauf zu, wie man das Wort opus übersetzen müsse; er nahm rein philologischen Charakter an und blieb deshalb unfruchtbar, weil man zu wenig Gewicht auf die Vergleichung der Kirche mit anderen frühgotischen Bauwerken legte. Erst in jüngster Zeit, als Restaurationsarbeiten nötig wurden, beschäftigte man sich wieder eingehender mit dem Baue selbst. Von sachkundiger Seite wurden bautechnische Untersuchungen angestellt und der Befund in mustergiltiger Weise von Herrn Regierungsbaumeister Adolf Zeller in „Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal" veröffentlicht. Erst das Material, das in diesem Werke geboten wird, gibt einen festen Grund und Boden ab, von dem aus man zu einer stilistischen Betrachtung und Vergleichung schreiten kann. Wenn sich auch vorliegende Arbeit hauptsächlich mit dem Skulpturenschmuck beschäftigen wird, so sei es dennoch gestattet, auf einige Punkte etwas näher einzugehen, die es ermöglichen, den Meister auch nach der architektonischen Seite hin etwas schärfer zu charakterisiren, als dies bisher geschehen ist. Und wenn es gelingt darzutun, dass sich in Plastik und Architektur derselbe Kunstwille offenbart, dass beide auf derselben künstlerischen Höhe stehen, dann wird man zugeben müssen, dass Chor und Fassade, Architektur und Plastik von ein und demselben Künstler geschaffen wurden. Erst aus der gemeinsamen Betrachtung beider Kunstäusserungen können wir uns einigermassen ein getreues Bild seines Charakters und seiner Entwicklung machen. Die

mehr unpersönlichen architektonischen Formen werden uns naturnotwendig bessere Anhaltspunkte für das Aeusserliche in dem Werdegange unseres Künstlers, für seine Herkunft und Heimat, liefern, als die plastischen; und diese wiederum können uns tiefere Einblicke in seine innere Entwicklung, in sein Wollen als Künstler gestatten.

I. Die Architektur.

Schon lange ist es bekannt, dass die Wimpfener Stiftskirche Aehnlichkeiten mit der Fassade des Strassburger Münsters aufweist, also mit Bauteilen, die nach der herrschenden Meinung später sind, als unsere Kirche. Diese Schwierigkeiten der Chronologie veranlassten manche Forscher, die Stiftskirche S. Peter und Paul als ein Jugendwerk Erwins von Steinbach, des „Schöpfers“ der Strassburger Fassade, zu betrachten.[2]) Positive Hinweise wegen Identität einzelner Bauelemente wurden jedoch nicht herbeigebracht. Dehio gab in „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes“ Bd. II. S. 296 Aehnlichkeiten zwischen Wimpfen und Strassburg zu, erklärte sie jedoch durch das Zurückgehen beider Bauwerke auf das gemeinsame Vorbild: Die Südfassade von Notre Dame in Paris, dem Meisterwerk Jean de Chelles. Moriz-Eichborn schloss sich in „Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters“ S. 230 und 383 Dehio an, indem er die Fäden, die Strassburg mit

Paris verbinden, noch enger zog. Die kunsthistorische Stellung der Wimpfener Kirche ist demnach komplizierter geworden. Es ist einerseits ihr Verhältnis zu Paris, andererseits zu Strassburg festzustellen.

Bei der Untersuchung der Stiftskirche ist natürlich auszugehen von den wertvollen Hinweisen, welche uns die Chronik Burkards und sonstige Urkunden liefern. Was teilt uns nun Burkard mit, das für die Chronologie des Baues wichtig ist? Er sagt, Richard von Dietensheim liess von einem latomus, der in der Achitektur sehr erfahren, und jüngst aus Paris gekommen war, die Kirche bauen und derselbe Künstler habe den Bau innen und aussen mit Statuen, mit Säulen und Masswerk geschmückt. Wir hören also nur von einem Künstler, auf den die Architektur und die Skulpturen zurückgehen. Für die Datierung ist der Hinweis wichtig, dass der Neubau unter dem Dekanat Richards von Dietensheim begonnen worden ist. Dieser wird nun zum ersten Male in einer Urkunde vom Jahre 1268 erwähnt, sein Vorgänger zum letzten Male 1262. Richard muss also zwischen diesen beiden Terminen zum Dekan gewählt worden sein. Er starb 1278 und wurde ante summum altare beigesetzt. Der Bau muss also um diese Zeit, wenn nicht vollendet, so doch schon ziemlich weit fortgeschritten gewesen sein. Der Beginn der Arbeiten kann durch eine handschriftliche Ueberlieferung des Darmstädter Archivs festgelegt werden. Sie hat Adamy sicher auf das Jahr 1269 gedeutet.[8]) Im Jahre 1274 findet eine grosse Stiftung statt, die Zeller

auf die Uebertragung der Altäre in den Neubau bezieht und somit die Weihe von Chor und Querschiff in dieses Jahr legt. Diese Hypothese ist sehr ansprechend, da man bei der grossen Anzahl von Gesellen, die nach den zahlreichen Steinmetzzeichen zu schliessen zu gleicher Zeit am Bau tätig waren, einen raschen Fortgang der Arbeiten annehmen muss. Es ist sehr wohl möglich, dass zwischen 1269 und 1278 der ganze östliche Teil einschliesslich der westlichen Vierungspfeiler fertig gestellt wurde. Die Auffindung der 10 Weihekreuze, die sich nur auf Chor und Querschiff verteilen, beweist, dass der östliche Bau zunächst für sich abgeschlossen war und zum Gottesdienst benutzt wurde.[4]) Für die vergleichende stilistische Untersuchung können wir uns also auf die ganze Ostpartie beschränken.

Von fast allen Forschern wurde betont, dass die Grundrissbildung auf alte, einheimische, süddeutsche Tradition zurückgeht: 3 Apsiden mit 2 Osttürmen und vorspringendes Querschiff. Mit Recht macht Schäfer darauf aufmerksam, dass der Meister sehr wohl französische Chorschlüsse kannte und die verschiedenen Arten der reichgegliederten Kapellenkränze und Umgängen in seinen Baldachinen variirte. Und trotzdem bleibt er bei seinem altgewohnten schwäbischen Schema! Wenn auch dieser Hinweis für sich alleinstehend nicht ausschlaggebend wäre, so wird er doch bedeutungsvoll, wenn er in einer Reihe von Gründen steht, die auf dasselbe Ziel hinführen, die nämlich beweisen, dass der latomus einer süd-

deutschen Bauhütte und speziell der Strassburger entstammt.

Auf die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks als Konstruktionsschema für die Architektur machte schon Dehio aufmerksam[5]) und stellte hierin die Stiftskirche in Gegensatz zu den hochgotischen Bauten Frankreichs, in denen andere Proportionen gebraucht werden. Auch hier in Wimpfen bildet wie in Strassburg die lichte Weite der Schiffe und die Verbindungslinien der Schlusssteine des Mittelschiffes zu den Fusspunkten der Seitenschiffe ein gleichseitiges Dreieck. Dieselbe Anwendung dieses Konstruktionsschemas kann man noch an anderen Stellen der Stiftskirche verfolgen. So bildet nach Schäfer „der Mittelpunkt des Chorschlusssteines und die Mittelpunkte der beiden östlichen Bündelpfeiler der Vierung durch Verbindung gerader Linien ein gleichseitiges Dreieck, das durch Verlängerung seiner Schenkel bis zu den im rechten Winkel zwischen Transsept und Langhaus stehenden beiden Bündelpfeilern zu einem grösseren gleichseitigen Dreieck sich ausgestaltet."[6])

Mit dieser Uebereinstimmung im Grundschema geht Hand in Hand die Anwendung derselben Verhältniszahlen für Chorbreite und Höhe. In Strassburg ist „das Verhältnis der lichten Mittelschiffsweite zur Höhe des Gewölbescheitels in runden Summen ausgedrückt 1:2,1".[7]) In Wimpfen ist der Chorraum nach Schäfer[8]) hoch 17 m, breit 8 m. Das Verhältnis von Breite zur Höhe also auch hier 1:2,1. Die Uebereinstimmung, die sich in diesen nackten Zahlen aus-

spricht, wird bestätigt durch den Raumeindruck, den man in Wimpfen ähnlich wie in Strassburg erlebt. In beiden Kirchen üben die breiten Verhältnisse eine behagliche, ruhige Wirkung aus, im Gegensatz zu den meisten hochgotischen Bauten Frankreichs, deren hochgeschossene eng aufeinanderfolgenden Pfeiler oft einen allzuraschen Rythmus verursachen. Wie die Proportionen des ganzen Raumes und die der einzelnen Bauglieder auf einheimische, insonderheit Strassburgische Tradition hinweisen, so gehen auch viele Einzelheiten in der Bildung der Bauglieder auf Strassburg zurück.

Die reich gegliederten Vierungspfeiler der Stiftskirche stimmen überraschend genau mit den Schiffspfeilern des Strassburger Münsters überein. Hier wie dort sind an den Ecken eines quadratischen Kernes 4 starke Dienste, zwischen denen je 3 schwache Dienste in die Höhe steigen, von denen der mittlere wieder einen grösseren Durchmesser hat als die beiden seitlichen. Zwischen den Diensten ist eine vorspringende Pfeilerecke sichtbar. Gewiss! diese Art der Pfeilerbildung findet sich auch in Frankreich. Von St. Denis wurde sie ja mit anderen Bauelementen für Strassburg übernommen. Aber wenn so viele andere Aehnlichkeiten, die schon angeführt worden sind oder noch erwähnt werden, für die Beziehungen zwischen Wimpfen und der Strassburger Bauhütte sprechen, so darf auch diese Analogie als mitbeweisend genannt werden. In Einzelheiten scheinen unsere Pfeiler von denen des Strassburger Langhauses abzu-

weichen. Bei letzteren verkröpfen sich, im Gegensatz zu Wimpfen, die Pfeilerecken, die zwischen den Diensten hervorkommen, über die Basen hinweg, auch stehen die Pfeiler auf 4eckigen breiten Sockeln; die überquellenden Basenwülste werden durch kleine Konsolen gestützt. Von all diesem ist in Wimpfen nichts zu sehen. Hier verlaufen die vorspringenden Ecken hinter den Basen in die Sockel; diese haben die entwickeltere 8eckige Form angenommen, so dass das ganze Gebilde schlanker erscheint und die Trennung zwischen Sockel und Säule gemildert ist. Doch auch diese fortgeschrittene Pfeilerart finden wir in Strassburg, nämlich in den beiden westlichsten Stützen des Langhauses, die mit dem Aufbau der Türme und der Fassade in engster Verbindung stehen. Die Tatsache, dass der Wimpfener Meister sich der Formensprache bedient, die er an Bauteilen kennen gelernt hat, die mit der Fassade des Strassburger Münsters zusammenhängen, erscheint von um so grösserem Interesse, da wir seinen Anschluss an die „Meisterschöpfung Erwins“ noch weiterhin feststellen können.

Auch die Chorarkatur, die mit Recht zu den schönsten Werken dieser Art gerechnet wird, findet in der Wandgliederung der Strassburger Seitenschiffe ihr Analogon. Auf einer rings um den Chor laufenden Sitzbank, die mit vorkragender Platte gedeckt ist, erhebt sich die Arkatur, die durch die Chorpfeiler unterbrochen wird. Jede Seite des Polygons ist durch 3 Arkaden gegliedert. Diese ruhen auf schlanken Säulen, denen quadratische Sockel untergeschoben

sind, deren Breitseiten nach vornen stehen. Kleine Konsolen stützen die überquellenden Basen. Auf den Säulen sitzen einfache Knospenkapitelle, oder auch solche mit reicherer Blattbildung. Ein breiter Abakus, der vom Kapitell durch eine tiefe, starkschattende Hohlkehle getrennt ist und nach oben in fein geschwungener Kurve abschliesst, krönt die stützenden Glieder. Das Bogenwerk hat eine unterspitze, breite Form, es ist nach dem Schema des gleichseitigen Dreiecks konstruirt und schliesst sich so den wohltuenden Proportionen des übrigen Baues an. Es ist zusammengesetzt aus runden Stäben, die an ihrem Ende in einen einzigen Rundstab sich vereinigen. Das Masswerk wird gebildet durch einen kräftigen Stab, von birnförmigem Querschnitt. Eine breite Hohlkehle trennt ihn von den Bogen. In dieser Hohlkehle steigt ein Rundstäbchen empor. Es teilt sich an der Stelle, wo das Masswerk Nasen bildet, in ein Dreieck. Der Grundriss dieser Kombination hat Kleeblattform, dessen vorderes Blatt eine kreisförmige und dessen seitlichen Blätter eine birnförmige Gestalt besitzen. Die Zwickelschicht zwischen den Bogen springt etwas über die Ebene hervor, die man an den Rundstäben anlegen kann. Sie ist gegliedert durch einen Kreis, in dem ein Dreipass sitzt. Die übrig bleibenden Dreiecke sind mit Blattwerk geschmückt. Der Kreis selbst besteht aus einem äusseren glatten Band und einem inneren Rundstäbchen; beide sind durch eine Kehlung von einander geschieden. Genau dieselbe Beschreibung passt

auf die jüngeren Teile der Strassburger Seitenschiffarkatur vom Sockel an bis auf die Einzelausgestaltung des Bogenwerks. Die Identität beider Schöpfungen leuchtet noch mehr ein, wenn wir andere Beispiele ähnlicher Anwendung zum Vergleich heranziehen: z. B. die Wandarkatur der Unterkirche der Ste. Chapelle in Paris. Sie zeigt bei flüchtigem Betrachten grosse Uebereinstimmungen mit unseren beiden Schöpfungen, jedoch nur im Gesamtaufbau. Die Einzelheiten sind alle verschieden: die Sockel sind achteckig, der Abakus ist reicher profiliert, das Masswerk sehr viel breiter und in der Mitte durch eine Hohlkehle geteilt. Die Zwickelfläche springt nicht vor, sondern ist nach der Wand vertieft. Auch die Arkatur der Freiburger Vorhalle hat gewisse Abweichungen z. B. die doppelten achteckigen Sockel und die spitzere Gestalt der Bogen.

Wir kommen zur Fassade der Stiftskirche. Auf sie ist der grösste Reichtum der Schmuckformen verwendet; sie sollte als Prunkstück dem Besucher sofort in die Augen fallen. Mit Recht gilt sie heute noch als eine der effektvollsten Schöpfungen der frühen Gotik. Dieses Lob kann man ihr nur als Gesamterscheinung zubilligen. Das genau prüfende Auge wird gar manche Formen entdecken, die beweisen, dass ihr Erbauer doch nicht ganz auf der Höhe der damaligen Kunstentwicklung stand, und manches, das nicht sein geistiges Eigentum geworden ist und deshalb in missverstandener Weise angewandt wurde.

Das bestimmende Motiv der Fassade ist das grosse dreiteilige Fenster. Ihm müssen sich die anderen Dekorationsglieder unterordnen. Ja so sehr hat das Fenster das Uebergewicht, dass ihm rein praktische Interessen hintangesetzt werden. Denn das Portal, dass sich in seiner Breite genau dem darüber stehenden Fenster anpasst, ist so schmal, dass zu beiden Seiten des Mittelpfostens nur ein freier Weg von nicht ganz $^3/_4$ Meter offen bleibt. Auch der Aufbau des Portals kann infolge des grossen Fensters sich nicht frei entwickeln. Der Giebel muss eine allzugedrungene Form annehmen, um nicht zu sehr in das Säulenwerk des Fensters einzuschneiden. Der Gesammteindruck der Fassade bekommt durch diesen Missstand etwas Zwiespältiges. Auf der einen Seite die Freiheit, mit welcher der Künstler die Dekorationselemente anwendet, auf der andern Seite die Unfreiheit, diesen Dekorationen praktische Bedürfnisse opfern zu müssen. Schon aus diesem Grunde kann man annehmen, dass der latomus mit einer schon fertigen, fremden Idee an die Ausschmückung des Baues ging und nicht diese aus dem Bau selbst entwickelte. Bei der Betrachtung des Innenraumes konnten wir feststellen, dass die ganze Bauweise und viele Einzelheiten auf die Strassburger Hütte zurückgehen. Wenn wir nun auch dass schöne dreiteilige Fenster am dortigen Münster nachweisen können, so müssen wir annehmen, dass auch dies Motiv von dort entlehnt worden ist. In der Tat zeigen die Blendfenster, welche die Stirnpfeiler der

Strassburger Fassade in der Höhe der Portale schmücken, dieselbe Masswerkentwicklung wie das Fenster der Südfassade zu Wimpfen. Hier wie dort gliedert sich das Fenster in drei Abteilungen, von denen die mittlere die beiden seitlichen um ein Beträchtliches überragt; sie tragen innerhalb ihrer Spitze je einen kleinen Pass. Der Raum zwischen den 3 Abteilungen und dem äusseren umschliessenden Spitzbogen wird gefüllt durch 3 grosse Pässe, deren oberster einen grösseren Durchmesser hat, als die beiden seitlichen. Wir erhalten somit eine Zusammenstellung von 6 Pässen, die nach oben hin immer grösser werden. Wegen der grösseren Breite seines Fensters musste der latomus sein Strassburger Vorbild verändern: er musste jede der 3 Vertikalabteilungen noch einmal durch einen Mittelpfosten teilen; jedoch bewahrte er den Charakter des Fensters als ein dreiteiliges dadurch, dass er die eingeschobenen Stäbe ohne Kapitelle liess, während die 4 Hauptsäulchen zierliche Laubkapitelle tragen. Für sich allein könnte auch diese überraschende Aehnlichkeit beider Fenster nicht als Beweis dienen für die Beziehungen zwischen Wimpfen und Strassburg. Jedoch die offenkundige Verwandschaft auch noch anderer Teile unserer Fassade mit der in Strassburg wird die Beweiskraft dieser Analogien erhärten. Ich meine die Wimpergendekoration oberhalb des Fensters unserer Stiftskirche. Sie galt bisher als die Bestätigung für die Erwähnung des Chronisten Burkard, dass nämlich der Meister von einer Studienreise aus Paris nach

Wimpfen gekommen war. Es lag nahe, auf Grund dieser urkundlichen Nachricht die Portalanlage Jean de Chelles, deren Schönheit in jenen Jahren laut gerühmt wurde, als Vorbild für unsere Fassadendekoration anzunehmen. Der latomus brauchte jedoch seine Reise gar nicht so weit auszudehnen; er konnte in seiner Heimat dieselben Motive finden, und zwar für seine Zwecke schon angeordnet, denn die Umwandlung der Wimpergendekoration, die in Paris nur als Schmuck des Portales gebraucht wurde, in eine Fensterdekoration wie sie in Wimpfen angewandt wurde, war schon in Strassburg vorgebildet; sie wurde jedoch nie ausgeführt: nämlich die grossartige Fensteranlage des 2. Stockwerkes der Türme auf dem sogenannten Riss B des Strassburger Frauenhauses.[9]) Es ist jenes Fenster, das durch seinen steilen Wimperg, der bis über die Hälfte des 3. Stockwerkes hinaufsteigt und durch diese starke Betonung des Aufwärtsstrebens dem breitlastenden Quadrat der in gleicher Höhe liegenden Rose das allzu Schwere nimmt. Durch diese rein ästhetische Funktion wird die Wimpergendekoration ein ausschlaggebendes Motiv. Da nun der Giebel über dem Fenster dem allgemeinen Eindruck zulieb sehr breit und hoch gebildet werden musste, blieb für die beiden seitlichen Wimpergen zu wenig Raum übrig, um sich voll entfalten zu können. Hand in Hand mit der Verminderung der Breite, geht auch die Verkürzung der Wimperge im vertikalen Sinne. Ihre Kreuzblumen reichen kaum an die Scheitelhöhe des

grossen Fensters heran. Der Wimpfener Meister übernimmt, wie schon gesagt, die Wimpergendekoration, und zwar in der Form, wie sie durch die Architekturverhältnisse des Strassburger Münsters geboten waren. Auch er gibt dem mittleren Giebel eine beträchtliche Höhe und lässt die seitlichen gegenüber diesem zu sehr zurückstehen. Und in dieser Eigentümlichkeit setzt er sich gemeinsam mit dem Strassburger Meister in Gegensatz zu Jean de Chelles. Die Schönheit dessen Portalanlage ist vorzugsweise in dem gleichmässigen Rythmus zu suchen, in dem die fünf Giebel nach den Seiten zu abnehmen. Der grosse Gegensatz zwischen dem hohen Hauptgiebel und den kleinen zur Seite, wie er in Strassburg und Wimpfen betont ist, wird hier vermieden; die Wimperge zweiter Ordnung sind wesentlich steiler, als die zu Strassburg, und ragen weit über den Scheitel der äussersten Archivolten des Portals hinaus.

Die Fassade Jean de Chelles ist, wie schon erwähnt, durch 5fache Giebelanordnung gegliedert. Die beiden kleinsten wimpergbekrönten Blendfenster schmücken die Fassadenpfeiler. Diese springen jedoch nur ganz wenig aus der Portalebene hervor, sodass die fünf Giebel unbedingt als zusammengehörig betrachtet werden müssen; sie liegen ja fast in einer Ebene. Hierin unterscheidet sich die Strassburger Anordnung. Denn hier liegen die beiden seitlichen Wimpergen nicht in der Fläche des Turmes, wie die 3 mittleren, sondern auf den weit vorspringenden

Strebepfeilern, und scheinen deshalb nicht zu den 3 in der Mauerfläche des Turmes liegenden Giebeln zu gehören. So gab auch der Wimpfener Meister nicht eine fünffache Wiederkehr der Wimperge, sondern nur eine dreifache.

Auch die ausserordentlich starke Betonung der Strebepfeiler — sie springen über 2 Meter vor —, die der ganzen Fassade einen turmartigen Charakter verleiht, scheint nicht unbeeinflusst von der Strassburger Fassade zu sein. Ja sogar den Schmuck dieser Strebepfeiler finden wir in dem genannten Risse B vorgebildet: denn der übereckgestellte Säulenbaldachin ist ebenfalls auf dem Plane, seitwärts des grossen Fensters vorgesehen. Auch er sollte eine Figur in sich aufnehmen. Und wenn wir den Aufbau dieser Baldachine in Wimpfen und Strassburg mit einander vergleichen, so werden wir auch in den Einzelheiten überraschende Aehnlichkeiten finden: auf übereck gestellten Säulen, die mit Laubkapitellen geschmückt sind, sitzen kleine Spitzbogen, zwischen denen gleichsam als Fortsetzung der Säulen schlanke Türmchen in die Höhe wachsen. In deren Mitte erhebt sich mit der Breitseite nach vornen der Hauptturm, der in eine 4seitige Pyramide endigt. Am Uebergang zur Pyramide sind kleine Giebel angebracht.

Im Gesamtaufbau sind die Baldachine der Wimpfener Fassade den entsprechenden Stücken des Strassburger Münsters gleich. Die Einzelausführung jedoch weisst charakteristische Unterschiede auf, die

geeignet erscheinen, das Verhältnis des Meisters zu Strassburg noch genauer festzustellen. Bei den Baldachinen des Planes B und bei denen der ausgeführten (Strassburger) Fassade, stossen die Bogen, die auf den Säulenkapitellen ruhen, nicht aneinander. Sie lassen vielmehr den kleinen Fialentürmchen hinreichend Platz, festen Fuss zu fassen. Der Wimpfener Meister jedoch drückt die Bogen so eng aneinander, dass die Türmchen sich nicht bis zum Fusspunkt entwickeln können. Auch in der Gliederung dieser Türmchen in zwei Geschosse durch zwei übereinander stehenden spitzbogigen Blendfenster weicht unser Meister von dem Erfinder des Planes B ab, der diese Dekorationsglieder dem allgemeinen Eindruck des Aufwärtsstrebens zuliebe einheitlich gestaltete. Mit diesen beiden Unterschieden in den Einzelformen steht unser latomus noch den Meistern nahe, welche an dem Langhause des Strassburger Münsters arbeiteten. Denn dieselben Eigentümlichkeiten weist ein Baldachin der Strebepfeiler der Südseite — es ist der östlichste — auf. Es hat den Anschein, als ob unser Künstler die neue Art des Gesamtaufbaues nur vom Hörensagen, nur vom Plane her kannte und in der Einzelausführung sich an schon bestehende, frühere Formen hielt.

Es sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass die Baldachine, welche die Chorstrebepfeiler unserer Stiftskirche krönen, genau übereinstimmen mit anderen Baldachinen der Strebepfeiler am Langhause des Strassburger Münsters, nämlich den süd-

westlichen. Hier wie dort tragen vier Säulen die mit Dreipässen geschmückten Spitzbogen, aus denen die schlanken, mit Bossen besetzten Fialenriesen emporwachsen. Die Spitzbogen werden durch weit vorspringende, steile Giebelungen beschattet. Das Innere des Baldachins ist durch massives Mauerwerk ausgefüllt. Auf jeder der 3 vorderen Seiten bietet ein Stein, der auf dem schrägen Gesims aufliegt, Platz für eine Statue.

Am selbständigsten scheint der latomus in der Gliederung der Mauerflächen zu sein, die zu beiden Seiten des grossen Fensters seiner Südfassade übrig bleiben; er löst die Wand in horizontalem Sinne in 3 Teile auf: unten bis zur Höhe des Portals ein glatter Sockel, in der Höhe des Portalgiebels zwei doppeltgeteilte Blendfenster und oben eine dreiteilige Arkatur, bestimmt zur Aufnahme von Statuen. Eine solche Horizontalgliederung zu den Seiten des grossen Fensters ist auf dem Risse B nicht vorgesehen; der Künstler musste aus oben angeführtem Grunde hier die Vertikalen stark betonen. Aber trotzdem ist es wahrscheinlich, dass der latomus die Idee der Flächenauflösung von dem Plane zur Strassburger Fassade übernommen hat; sie erscheint wie ein schüchterner Versuch das Stabwerk, das der Erfinder des Risses B zur Verkleidung der Mauerflächen benutzt, im Kleinen nachzuahmen, denn auch dort werden im ersten Stockwerk die einzelnen Kompartimente, welche die Breite der seitlichen Wimperge des 2. Stockes haben, in 3 giebelbekrönte Arkaden geteilt. Und unter

diesen, also seitwärts der Portale, folgen die zweiteiligen Blendfenster.

Nun noch einige Worte über das Portal der Wimpfener Fassade. Es ist im Wesentlichen eine freie Schöpfung unseres Meisters, oder vielmehr er hat die reiche Portalanlage Jean de Chelles oder der Strassburger Fassade auf so einfache Formen reduzirt, dass man von einer Aehnlichkeit des Portals mit der Strassburger oder Pariser Schöpfung nicht gut sprechen kann. Von einer dreimaligen oder vielmehr fünfmaligen Abfolge der Giebel ist ganz abgesehen worden. Die seitlichen Giebel sind zu einfachen, pyramidenbedeckten Fialen zusammengeschrumpft, zwischen denen sich ein flacher Giebel spannt. In dieser Reduktion scheint das Portal eine Weiterbildung der Strassburger Portale zu sein. Denn auch dort sind die seitlichen wimpergbekrönten Blenden im Vergleich zu den analogen Teilen der Pariser Fassade schon sehr zusammengedrängt worden. In der freieren Entfaltung dieser Blenden schliesst sich der Riss A, der früher ist, als Riss B, noch mehr dem Pariser Vorbild an. Auch in der Formengebung der Einzelheiten des Portales sind die Aehnlichkeiten Wimpfens zu Strassburg grösser als zu Paris; sie sind natürlich schwerer zu greifen, da ja, wie schon erwähnt, die Strassburger Portalanlage von dem Werke Jean de Chelles beeinflusst ist. Hand in Hand mit der Reduktion der seitlichen Blenden geht die Art, wie die Figuren in denselben angebracht sind. In Paris sind diese Blendfenster in der Einteilung in



Nischen und übereckgestellten Sockeln den Portalgewänden gleichwertig behandelt worden. In Wimpfen und Strassburg dagegen müssen sich die Figuren zu Seiten des Portals mit einfachen Konsolen begnügen. Auch stehen hier die Figuren frei vor der Wand, während sie in Paris in Nischen eingeschlossen sind.

Die Gliederung der Gewände zeigt an den 3 Orten grosse Uebereinstimmung. Auf glattem Unterbau erheben sich übereckgestellte Sockel, zwischen denen Säulen emporwachsen. Oberhalb der Sockel ist die Wand für die Statuen ausgehöhlt. Die Figuren werden durch Baldachine bekrönt. In der Führung der Archivolten unterscheiden sich jedoch Wimpfen und Strassburg gemeinsam von Paris. Von dem Effekt, die Säulen der Gewände ohne Trennung in die Bogenläufe der Archivolten übergehen zu lassen und diese Bogenläufe durch eine breite, reich profilirte Bildung den skulptirten Archivolten gleichwertig zu machen, ist hier ganz abgesehen. Wenn auch das Pariser Nordportal eine Rückbildung zeigt, dadurch dass bei seinen Säulchen an den Gewänden wieder Kapitelle eingeführt sind im Gegensatz zu dem Südportal, so ist doch gerade bei diesem Nordportal die Betonung des struktiven Gerüstes noch mehr gesteigert dadurch, dass die Bogenläufe eine viel grössere Breite erhalten, als die am Südportal. Die Strassburger und Wimpfener Meister haben in ihren Portallösungen noch nicht dem Bestreben der Hochgotik, die tektonischen Glieder hervorzuheben, Folge geleistet: sie bilden die Bogenläufe zwischen den Archivolten nur

als schmale Trennungsstege. Auch von der Tendenz der Hochgotik, die tragenden Bauteile einheitlich zu gestalten, die Jean de Chelles bewog, die horizontale Trennung zwischen den Bogen und den Wandsäulchen aufzuheben, ist bei unseren 2 deutschen Portalen noch wenig zu spüren; die Baldachine und Kapitelle bilden noch eine ausgesprochene Horizontalteilung. Es sei auch noch auf eine Eigentümlichkeit des Parisers Portals aufmerksam gemacht: die schmale Leiste, die die äussersten Blendfenster unten abschliesst, verkröpft sich gleichmässig über die Sockel und die Säulen des ganzen Portals, wodurch der Eindruck des Festgeschlossenen entsteht. In Wimpfen und Strassburg dagegen sind die Basamente der Säulchen und Sockeln nicht mit einander verbunden.

Ein Dekorationsstück der Stiftskirche zeigt uns am auffälligsten ihre Verwandschaft mit Strassburg: nämlich das Kranzgesims, das den ganzen Bau, Chor wie Fassade und Langhaus nach oben abschliesst. Es besteht aus einzelnen viereckigen, oblongen Blättern, die rechts unten in einem Stile endigen. Die vier Seiten zerfallen in mehrere eng aneinanderliegenden, runden, gebuckelten Blättchen; die starke Ausfurchung der Mitte verursacht kräftige Schattenwirkung. Dieses etwas schwere, fleischige Blatt fand nun in Strassburg bei dem Gesimse Verwendung, welches das erste Stockwerk der Westfassade abschliesst. Diese Bauteile entstammen sicherlich erst den letzten der 80er Jahre; denn nach der Ueberlieferung der Chronik wurden die 4 Reiter in eben dieser Höhe erst um

1290 aufgestellt. Es ist jedoch nicht notwendig für das Wimpfener Gesims, ebenfalls diese späte Entstehungszeit anzunehmen. Denn seinem Charakter nach muss man das Blatt, das durchaus unnaturalistisch ist, für ein Erzeugnis früherer Jahre halten. Gewiss erbten sich in den mittelalterlichen Bauhütten einzelne Motive weiter und fanden auch einige Jahre nach ihrer Erfindung noch Anwendung. Noch manchmal kann man das Aufleben schon früher gebrauchter Dekorationselementen an dem Westbau Erwins feststellen, „der in seiner meisterhaften Ornamentirung von dem zehrt, wozu der Meister des Langhauses, der eigentliche Begründer der Strassburger Meisterschule, den Grund gelegt hat.“ (Dombaumeister Knauth: Denkmalpflege IV. No. 13.)

Die angeführten Aehnlichkeiten werden wohl für den Beweis genügen, dass der latomus, der die Stiftskirche zu Wimpfen schuf, in einem sehr engen Verhältnis zur Strassburger Bauhütte stand. Wir sahen, wie er in den Bauproportionen sich an die heimische Tradition anschloss und so seinem Werke etwas von jener schönen Weiträumigkeit mitteilte, die auch das Strassburger Münster vor so vielen anderen gotischen Bauten auszeichnet. Auch für die Vierungspfeiler und die Chorarkatur konnten wir Analogien in Strassburg finden. Die reiche Fassade mit der effektvollen Wimpergendekoration, die übereckgestellten Säulenbaldachine der Strebepfeiler, den Aufbau und die Gliederung des Portals, ferner das grosse Fenster, alles das war in Strassburg vorgebildet oder

doch wenigstens geplant. Und mit diesen Aehnlichkeiten fanden wir beide deutschen Bauwerke öfters in gemeinsamem Gegensatz zu den Fassaden von Notre Dame in Paris. Solche Uebereinstimmungen können nicht zufälliger Natur sein. Wir müssen vielmehr annehmen, dass der latomus auf seiner Rückreise aus Paris sich einige Zeit in Strassburg aufgehalten und die dortige Bauweise studiert hat. Ja man könnte sogar noch weiter gehen und behaupten, der latomus sei überhaupt nicht in Paris gewesen; die rühmende Erwähnung des Chronisten, er habe in Frankreich seine Studien gemacht, habe weniger in der Wirklichkeit als in der Eitelkeit ihren Grund, das neue heimische Werk mit der französischen Kunst und Kultur in Verbindung zu bringen, deren Blüte und Vorherrschaft ja allgemein anerkannt wurde. Jedoch ist es nicht angängig, auf solche Vermutungen hier näher einzugehen. Begnügen wir uns mit der Feststellung, dass die Stiftskirche in Wimpfen ein Werk der Strassburger Bauhütte ist. Die Verwandschaft einiger Bauelemente des Chores und der Vierung mit ähnlichen Teilen des Strassburger Langhauses wird man zugeben können ohne mit der Datirung in Schwierigkeit zu geraten. Dagegen würde ja die Wimpfener Fassade, wenn man 1269 als Erbauungsjahr festhält, vor die Errichtung des Strassburger Westbaues fallen! Dehio glaubt daher, dass die Südfront der Stiftskirche erst in den 80er Jahre entstanden sei; sie zeige ja auch jüngere Formen als die Chorpartie [10]). Hiervon kann keine Rede sein. Die

vorliegende Untersuchung wird wohl gezeigt haben, dass Fassade und Chor in ihren Bauelementen auf eine Quelle zurückgehen, und somit auch die Wahrscheinlichkeit gross ist, dass sie auch von einem Meister entworfen und ausgeführt worden sind.

Auch die Untersuchungen Zellers laufen auf diesen Schluss hinaus. Nur glaubt er, für die Nord-Ostseite des Querschiffes einen anderen, noch nicht so weit fortgeschrittenen Künstler annehmen zu müssen, da dieser Bauteil einfachere Formen aufweise. In der Tat zeigen hier die Profile eine grosse Einfachheit, man könnte fast sagen Nüchternheit. Ist dies aber nicht wohlerwogene Absicht? Auf die Prunkfassade und den Chor ist der Nachdruck gelegt. Sie verblüffen durch ihren Reichtum an Fenstern, Masswerk, Baldachinen, Fialen und anderen Dekorationsgliedern, die in verschwenderischer Fülle ausgestreut sind. Je weiter wir uns von der Südfassade entfernen und uns den Wohngebäuden des Klosters nähern, desto einfacher werden die Formen. Die gedoppelten Fenster des Südturmes erreichen nicht die Pracht des grossen Fensters der Südfront, sind jedoch reicher gehalten als die des Chores; am einfachsten sind die Fenster des Nordturmes. Und doch zeigt dieser wiederum einen Fortschritt gegenüber der Nordseite des Querschiffes durch sein Baumaterial: er ist ganz aus behauenen Steinen hergestellt, während diese für Verputz berechnet war. Der Künstler musste eben darauf Rücksicht nehmen, dass an die Nordseite der Kirche sich die lange, düstere Front der schmucklosen

Wohngebäude anschloss; er musste einen allmählichen Uebergang zu der Kahlheit dieser Gebäude finden. Um so leichter konnte er sich dazu entschliessen, die Nordseite etwas stiefmütterlich zu behandeln, da es in der ganzen mittelalterlichen Architektur gang und gäbe war, die Nordseite der Kirche zurückzusetzen gegenüber den West- und Südseiten. Wie sehr es unserem latomus nur um den rauschenden Effekt, den der Gesamtanblick der Schaufront und des Chores bietet, zu tun war, erhellt auch daraus, dass er auch an Teilen des südlichen Querschiffes, die nicht von vornen sichtbar sind, wie dem südöstlichen Oberfenster des Querschiffes, ebenfalls die einfachen Profilen der Nordostseite anwendet. Sämtliche Fenster der Fassade des Südturmes und des Chores tragen ihn ihrem Masswerk runde Stäbe. Dieses Fenster jedoch, — es sei nachmals betont, dass es zwischen Südfront und Südostturm liegt — hat jene scharfe eckige Profile, wie sie an der Ostseite gebraucht werden. Ein Blick auf die Tafel XI, Fig 22 und 24 in Zellers Werk wird dies bestätigen.

Dass die Fassade in ihrer jetzigen Gestalt zur Zeit der Erbauung des Chores mindestens geplant war, dafür giebt uns der Bau selber einen vollgütigen Beweis. Der Baldachin am nordöstlichen Vierungspfeiler über dem sogenannten König Melchisedek zeigt uns nämlich in vereinfachten Zügen die Ostpartie der Stiftskirche. Deutlich erkennbar sind die schmalen Fenster des Chorpolygons, zwischen denen die Strebepfeiler in die Höhe steigen, die oben in Fialen-

baldachinen endigen. Die Fenster der Turmtravee zeigen breitere Dimensionen, ebenfalls wie bei der Stiftskirche. Das weit vorspringende Querschiff wird an seinen Ecken durch je 2 starke Strebepfeiler flankiert. Die Front schliesst nach oben in einem mit Krabben besetzen Giebel ab; sie ist ganz durchbrochen durch ein grosses Fenster, dessen 3 grosse Passrosen die Aehnlichkeit mit der ausgeführten Fassade vervollständigen. Die Uebereinstimmung dieses kleinen Modelles mit der Ostpartie und der Fassade der Stiftskirche ist so gross, das man zugeben muss, bei der Einfügung des Baldachins sei der Plan zur Fassade zum mindesten festgesetzt gewesen. Die Betrachtung der Skulptur wird uns in dieser Ansicht noch bestärken; ja sie wird sogar zeigen, dass die Figuren des Portals vor denjenigen des Chores geschaffen wurden. Die Fassade ist demnach gleichzeitig mit dem Chore entstanden. Sollte deshalb die Meinung derer doch richtig sein, die in der Siftskirche zu Wimpfen ein Jugendwerk Erwins von Steinbach erblickt und so die Aehnlichkeiten mit der später entstandenen Strassburger Fassade ungezwungen erklärt? Wenn man unter Erwin den Meister versteht, auf dessen Erfindung der geniale Riss B zurückgeht, so kann man den Entwurf des Planes zur Wimpfener Kirche ganz und gar nicht ihm zuschreiben, auch nicht als Jugendwerk. Denn der Gegensatz der Auffassung ein und desselben Architekturteiles ist zu gross, als dass man eine Entwicklung von einem zum andern annehmen könnte. Der Meister von Wimpfen ist

seinem innersten Wesen nach nur ein Dekorateur. [11]) Und so fasst er seine Architekturelemente rein dekorativ auf, und nimmt keine Veranlassung, ihren tektonischen Wert zu betonen. Seine Strebepfeiler gliedert er durch Wasserschläge, ohne dass dieselben durch Verjüngung der Pfeiler bedingt wären. Am auffallensten jedoch ist der Mangel an architektonischem Gefühl bei der Giebeldekoration überm grossen Südfenster. An den Portalen in Paris und Strassburg wachsen zwischen den Giebeln Fialen empor; in ihnen symbolisirt sich gleichsam die überschüssige Kraft, die in den tragenden Pfeilern steckt. Dem zu Folge sind auch in Paris und in Strassburg die Pfeiler, welche die Giebel tragen, stets stark betont. Besonders der Meister des Risses B liebt dies Motiv ausserordentlich. Seine immer und immer wiederkehrende starke Betonung des Pfeilers hat fast einen Stich ins Akademische. Der Wimpfener latomus hat nun diesen Sinn der neuen gotischen Bauweise garnicht verstanden. Er gibt zwar die Fialen zwischen den Giebeln; aber sie schweben vollständig in der Luft. Die Pfeiler, die tragen sollen, und von soviel latenter Kraft geschwellt werden, dass sie über ihren Angriffspunkt hinauswachsen und so die Fialen bilden, sie fehlen hier vollständig. Man hat nicht das Gefühl, dass Giebel und Fialen von unten, von sicherem Boden aus gewachsen wären, sondern dass sie willkürlich an die Wand geklebt sind. Diese wahllose Verwendung einiger Architekturelemente zeigt sich z. B. auch in den Wasserspeiern. Zwischen den Wimpergen der Südfront sind nicht nur

je ein Wasserspeier angebracht, sondern sofort drei an einem einzigen Punkte. Der latomus verfällt hier in den Fehler aller Nachahmer, dass er übernommene Motive sinnlos anwendet, und den Effekt durch Häufung zu vermehren sucht. In seiner Auffassung steht der latomus dem Romanischen noch sehr nahe. Er will eine ihm gegebene Fläche wirkungsvoll dekoriren; von dem Gefühl des Tektonischen, des organisch Gewachsenen, das in der Hochgotik in allen Bauelementen, ja selbst in dem kleinsten Dekorationsglied sich offenbart, ist er unberührt geblieben. Von der Entwicklung eines Meisters, der die Stiftskirche zu Wimpfen schuf, bis zu dem, der den Fassadenriss des Strassburger Münsters ersann, kann gar keine Rede sein. Die Unzulänglichkeiten, die wir an der Stiftskirche feststellen konnten, sind nicht bedingt durch das Unvermögen eines unfertigen, sich erst entwickelnden Künstlers, sondern durch das eines nachahmenden.

Wir müssen demnach annehmen, dass der latomus von der Strassburger Bauhütte abhängig, dass er der Empfangende und nicht der Gebende war. Die Schwierigkeit mit der Chronologie ist heute nicht mehr so gross, wie früher, als man für Wimpfen eine wesentlich ältere Entstehungszeit annahm. Da man jetzt die Grundsteinlegung der Stiftskirche bis zum Jahre 1269 vorschieben kann, ist sie den Daten, die man bisher für die Erbauungszeit der Strassburger Fassade betrachtete, ziemlich nahe gerückt. Mit diesen Daten jedoch steht man vielfach auf un-

sicherem Boden. Die Urkunde, welche den Abschluss der Arbeiten am Langhause feststellt, besagt, dass im Jahre 1275 die Bedachung des ganzen Hauses vollendet wurde „preter turres anteriores“[12]) Mit diesem Ausdruck ist nur bewiesen, dass 1275 die Türme noch nicht fertig gestellt waren. Dass die Fassade damals noch nicht begonnen war, kann man aus dieser Urkunde nicht entnehmen. Die beiden nächsten Daten 1276 für den Anfang der Arbeiten an den Fundamenten und 1277 für die Grundsteinlegung der Fassade, sind ganz unzuverlässig. Ersteres Datum berichten Schilter, Schad und Grandidier „wohl einzig auf die Autorität Specles hin“, ist mithin sehr mit Vorsicht zu gebrauchen, da man seinen Ursprung nur bis zum 16. Jahrhundert verfolgen kann. Das Jahr 1277 als Jahr der Grundsteinlegung ist bei Königshofen verzeichnet, entstammt also einer Quelle vom Ende des 14. Jahrhunderts. Einen sicheren Beweis wird man auf diese Daten nicht gründen können. Von doppelter Wichtigkeit sind uns daher die Analogien Wimpfens zur Strassburger Fassade; zumal die Datierung der Stiftskirche feststeht, oder auch für den ärgsten Zweifler nur innerhalb weniger Jahre schwanken kann.

Wir können, auf guten Gründen fussend, behaupten, der latomus habe, als er in Wimpfen an die Arbeit ging, den Fassadenriss B des Strassburger Münsters gekannt. Ja er muss sogar schon einen Teil des ausgeführten Westbaues oder doch wenigstens Detailzeichnungen gekannt haben. Denn das grosse

dreiteilige Blendfenster, das der Riss B für den untersten Schmuck der Strebepfeiler vorsieht, ist in der Ausführung reicher gehalten als auf dem Plane. Und gerade diese reichere Anordnung wählt der latomus für sein Fassadenfenster.

Die Hypothese Moriz-Eichborns,[13]) dass die Strassburger Fassade zuerst nach dem Risse A begonnen worden sei, ist damit hinfällig geworden. Dieser ist vielmehr nur eine Vorstudie eines anderen Meisters, der sich an die französische Ueberlieferung viel enger anschloss, als der Meister des Risses B. Die Annahme des letzteren Entwurfes bedeutet eine Veränderung des ganzen Bauprogramms: an die Stelle der rythmischen Flächengliederung in horizontalem Sinne, tritt die scharfe Akzentuirung der Vertikalen der Türme. Die Möglichkeit, den Riss B in so frühe Zeit zurückdatieren zu können, ist somit von grossem Interesse für die Geschichte der Strassburger Fassade.

Es steht wohl nicht an bei dem heutigen Stande der Untersuchungen, weitere Schlüsse aus unseren Feststellungen für die Datirung der Strassburger Westfassade zu ziehen. Man geht ohne genauere Ausmessungen, ohne eingehende Vergleiche der Risse untereinander und dem ausgeführten Bau auf zu unsicherem Boden. Bei den künftigen Untersuchungen über das Münster zu Strassburg wird man jedoch auf die Stiftskirche zu Wimpfen Bezug nehmen müssen, die für die Datierung immerhin einen festen Boden abgibt, auf dem man weiter aufbauen kann.

II. Der Skulpturenschmuck der Stiftskirche.

Der Chronist Burkard von Hall berichtet uns über die Skulpturen folgendes: idem vero artifex mirabilis Architecturae Basilicam yconis sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, Fenestras et Columnas ad instar anaglici operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis. Wir hören also, dass derselbe Künstler, der die Architektur der Kirche ausgeführt, auch den bildnerischen Schmuck geschaffen hat. Und man geht nicht zu weit, wenn man den Zusatz des Chronisten multo sudore so auffasst, dass er gerade auf die Tätigkeit des latomus als Bildhauer besonderen Wert lege. Freilich jeder Kunst-Freund und Forscher, der zum ersten Male die Stiftskirche zu Wimpfen besucht, wird beim Anblick der Fassade zunächst nicht den Eindruck empfangen, dass er hier vor der Schöpfung eines Künstlers stehe, der mehr Bildhauer als Architekt sei; denn die Figuren des Portals erscheinen überladen und plump. Dagegen werden die Heiligen des Chores, die so schlicht und fromm den Altar umstehen, stets einen grossen Zauber ausüben. Man glaubt zuerst, die Figuren des Portals und die des Chores seien die Werke verschiedener Künstler. Moriz-Eichborn liess sich sogar dazu verleiten, sie als Arbeiten verschiedener Kunstepochen aufzufassen.[14]) Dass hiervon keine Rede sein kann, wird wohl die nachstehende Untersuchung ergeben. Es sei jedoch

schon hier vorausgeschickt, dass wir in den Figuren von Innen und Aussen die Werke eines Künstlers besitzen und dass wir hier die seltene Gelegenheit haben, in den Werdegang dieses sich entwickelnden Künstlers interessante Blicke werfen zu können. Der verschiedene Eindruck, den die Figuren auf uns machen, ist hauptsächlich dadurch bedingt, dass die Skulpturen des Portals in die frühe Zeit des Bildhauers fallen, während die des Chores Werke seiner gereiften Kunst sind. Es ist jedoch nötig, auch noch auf andere Momente Rücksicht zu nehmen, die den verschiedenen Eindruck mitverursachen In der Untersuchung über die Architektur wurde schon gesagt, dass das Portal mit Rücksicht auf das grosse Südfenster zu klein und gedrungen gehalten werden musste. Dies wirkt auch auf die Skulpturen. Sie müssen sich auf einem engen Raum so zusammendrängen, dass sie sich mit ihren Ellenbogen berühren. In den zu kleinen Nischen können sie sich nicht voll entwickeln, sie müssen die umgrenzenden Architekturlinien durchschneiden. Auch die schwere Horizontale der Baldachine drückt auf die Köpfe. Die Figuren des Chores dagegen stehen weit von einander getrennt an den breiten Mauerflächen zwischen den Fenstern, und haben so Platz, sich genügend auszudehnen. Jede kann für sich wirken. Auch die Art des Gewandes trägt viel zu dem verschiedenen Eindruck bei. Innen sind es meistens Priester, Mönche in einfach herabfliessender Kleidung. Aussen am Portal sind es meist weltliche Heiligen

deren Tracht mehr Gelegenheit bot, durch Reichtum des Faltenwerks zu wirken. Von all diesen Zufälligkeiten der Aufstellung und der Ikonographie muss man abstrahiren, um den Figuren des Portales im Vergleich zu denen des Chores gerecht werden zu können.

Die Aufstellung der Figuren und ihre Ikonographie.

Als die frühesten Skulpturen sind diejenigen anzusehen, die sofort mit dem Aufbau des Mauerwerks verwandt werden mussten, nämlich Tympanon und Archivolten. Im Tympanon nimmt die Darstellung der Kreuzigung das ganze Feld ein. Christus hängt in der Mitte am Kreuze. Sein Körper überragt die anderen Figuren um mehr als zwei Kopflängen, trotzdem seine Füsse vollständig auf den Fussboden hinabreichen. Sein Körper macht eine leichte S-förmige Bewegung durch. Die Füsse sind aufeinander gelegt und von einem Nagel durchbohrt. Reiche Locken fallen auf die Schultern; das Haupt ist stark seitwärts gebeugt. Unter dem Kreuze stehen links die Ecclesia und Maria, rechts die Synagoge und Johannes. Die Kirche wendet sich in Profilstellung dem Gekreuzigten zu; ihre Rechte hält den Kelch, in welchem sie das Blut Christi auffängt, die Linke hält die Kreuzesfahne. Ihr Haupt ist mit einer Krone geschmückt. Maria neigt den Kopf nach rechts und presst ihre Hände vor der Brust voller Schmerz zusammen. Auf der anderen Seite

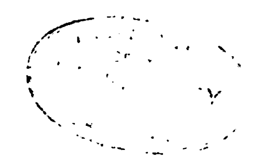
steht die gebrochene Gestalt der Synagoge. Ihre Fahne ist geborsten, die Krone liegt auf der Erde, die Gesetzestafeln entsinken ihrer Linken. Eine Binde verhüllt die Augen. Johannes legt seine rechte Hand an die Wange und hält in der linken das Buch. Rechts und links knieen in den Ecken zwei kleine Gestalten in priesterlicher Kleidung. Es sind wohl die Stifter. Aus der Spitze des Bogenfeldes schweben zwei Engel herab, die Hände zur Anbetung gefaltet. Für diese Kreuzigung hat der Künstler schwerlich ein Vorbild auf seinen Studienreisen in Frankreich gefunden. In die französische Portalikonographie wurde die Darstellung des Kreuzestodes Christi nicht aufgenommen. Der thronende Weltenrichter beim jüngsten Gerichte, begleitet von den Engeln, die seine Marterwerkzeuge tragen, vertritt dort den Gekreuzigten. Nur ganz selten, erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts wird manchmal die Kreuzigung an Portalen dargestellt. In Amiens wurde sie am Portale der Vierge dorée ganz oben in die Spitze des Bogenfeldes gerückt; sie verschwindet fast vor den grossen Figuren der unteren Felder. Und in dieser Darstellung ist mehr das historische Moment betont, ohne die symbolische Ausgestaltung durch Hinzufügen der Kirche und Synagoge. In einer Kreuzigung von Bourges ist noch mehr der historische Charakter betont, Longinus und Stephaton treten in Tätigkeit. Der Wimpfener Meister steht in seiner symbolisirenden Auffassung noch ganz auf romanischem Boden. Ja selbst in den Einzelheiten hält sich der Künstler

getreu an die Ueberlieferung. Maria und Johannes drücken ihren Schmerz durch Hand- und Kopfhaltung in der Weise aus, wie sie die byzantinische Kunst zum Schema gestaltete. Nur ist der Affekt noch gesteigert durch die übertriebene Neigung des Kopfes. Für die byzantinisirende Auffassung ist auch die Ueberlebensgrösse Christi und die S-förmige Schwingung seines Körpers charakteristisch. An die „gotische Ausbiegung“ der Hüfte ist hierbei noch nicht zu denken; diese tritt erst später auf. In französischen Kreuzigungen, z. B. der von Amiens und Bourges, die sicherlich nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sind, biegt sich der Körper Christi nicht zur Seite aus; alle Bewegung ist nur in der Axe gegeben, die Beine und der Kopf beugen sich nach vornen senkrecht zum Reliefgrund. Der Meister des grossen Tympanon der Strassburger Westfassade folgt noch ganz dieser französischen naturalistischen Auffassung, während im Freiburger Bogenfeld der Christuskörper schon die ausgesprochene, scharfe Brechung zeigt, nebenbeigesagt ein Grund mehr zu so vielen anderen, welche eine allzufrühe Datirung dieser Skulpturen verbieten. Auch in der Neigung des Kopfes nach der rechten Schulter und dem Herabfliessen der Locken auf die linke folgt der Wimpfener Christus noch ganz dem romanisch - byzantinischen Schema. Am engsten berührt sich unsere Darstellung des Gekreuzigten mit der des Niccolo Pisano auf der Kanzel des Baptisterium zu Pisa; auch die Kruzifixe auf deutschem Boden, wie die zu Halberstadt und

Wechselburg wurzeln noch in der romanischen Kunst. Letzteres Beispiel gibt auch die besten Belege für die durch die byzantinische Kunst zum Schema gewordene Handlung bei Maria und Johannes der Wimpfener Darstellung. Ebenso geläufig ist in der byzantinisch-romanischen Ikonographie die symbolische Ausdeutung des Kreuzestodes durch das Hinzufügen der Gestalten der Kirche und des Judentums mit allen oben erwähnten Einzelheiten. Es sei hier nur an die Kreuzigungen auf dem Deckel des Psalteriums der heiligen Elisabeth zu Cividale, des Retabulums aus der Marienkirche zur Wiese in Soest, jetzt im Berliner Kaiser Friedrichmuseum, oder an die Kreuzabnahme der Kathedrale zu Parma erinnert. So können wir sämtliche Elemente der Wimpfener Kreuzigung auf romanische Tradition zurückführen. Sie erscheint wie eine in Stein übertragene Malerei. Dieser Eindruck wird noch durch die Art der Reliefbehandlung verstärkt. Sie ist noch durchaus unplastisch. Eine Modellirung des Christuskörpers ist nur in ganz geringem Masse versucht: die Vorderfläche ist eine Ebene, sie biegt plötzlich, fast im rechten Winkel nach dem Reliefgrunde um. Das Ganze sieht infolgedessen wie eine Zeichnung oder ein Silhuette aus, die vor einem dunklen Grunde steht. Nur in der Gewandbehandlung ist im Vergleich zu den romanischen Arbeiten etwas Neues gegeben. Die stark modellirten Falten, die in grossen Zügen nach aufwärts ziehen, die eckig gebrochenen an den Seiten der Figuren sind ohne eine mittelbare oder

unmittelbare Kentnis der französischen Gotik nicht denkbar. Doch von diesen Zusammenhängen soll in einem besonderen Kapitel geredet werden.

In den Archivoltenkehlen stehen unter kleinen Baldachinen die 12 Apostel. Sie sind in reich drapierte Mäntel gehüllt und tragen in der einen Hand ein Spruchband, in der anderen das Zeichen ihres Martyriums. Die ganze Anordnung macht einen sehr unsympathischen Eindruck, durch die Gedrücktheit und Kürze der Bogen müssen sich die Apostel allzusehr umbiegen, sodass die obersten fasst horizontal liegen. Sie haben nur Interesse wegen ihrer reichen Gewandung. An den Gewänden des Portals stehen auf übereckgestellten Sockeln je ein Paar von Heiligen, an der Front der Fialenleiber auf blattgeschmückten Konsolen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, denen die Kirche geweiht ist. Beide tragen in ihrer rechten Hand ihre Attribute, Schlüssel und Schwert, und in der linken ein Buch. Ausserdem sind sie noch kenntlich gemacht durch die ihnen eigentümlichen Kopftypen. Petrus mit reichem Bart- und Haupthaar, dass aufgelöst ist in kleine geringelte Löckchen. Paulus mit dem weichen fliessenden Spitzbarte, den langen seitlichen Haarsträhnen und der grossen Glatze, auf der nur in der Mitte über der Stirne eine einzelne Locke übrig geblieben ist. Es ist die Haartracht, die die mittelalterliche Kunst für die beiden Aposteln ausgebildet hat. Ihre Füsse sind nackt; auch dies ist eine Eigentümlichkeit, die in der frühen Kunst die Aposteln mit Christus teilen. Am linken



Gewände steht zu äusserst ein jugendlicher Märtyrer in reichem Lockenschmuck; seine linke Hand trägt eine Palme, die rechte ist ergänzt. Ob sie ursprünglich einen den Heiligen näher bezeichnenden Gegenstand hielt, ist ungewiss, ja zweifelhaft, da um diese Zeit die Charakteristik durch Attribute noch nicht zur Regel ausgebildet war. In ebensolcher Ungewissheit bleiben wir bei seiner Nachbarin, sie trägt nur eine Palme in der Hand und einen Blumenkranz im Haare. Eine bestimmte Charakterisirung ist hiermit nicht gegeben. Denn auf zwei Fenstern des Strassburger Münsters sind 16 heilige Jungfrauen dargestellt, die ebenfalls nur Palmen tragen und auf dem Kopfe entweder eine Krone oder einen Blumenkranz haben. Nur die Namensbeischriften machen sie kenntlich. Man kann bei unserer Figur an die hl. Katharina denken, die während dieser Zeit in Deutschland eine ganz ausserordentliche Verehrung genoss und der auch in der Stiftskirche einer der Hauptaltäre geweiht war. In gleichem Ansehen, besonders in dieser Gegend, stand der hl. Kylian, der vielleicht in dem jugendlichen Heiligen dargestellt ist. Seine lang herabwallende Tunika lässt ja auf einen Mönch schliessen. Diesem Märtyrer gegenüber steht am rechten Gewände eine Frau. Sie ist durch ein grosses Kopftuch als Matrone cherakterisirt und daher vielleicht als die hl. Anna anzusehen. Auch auf ihren Namen war ein Altar geweiht. Sie trägt in der linken Hand ein Buch, die rechte ist zum Redegestus erhoben. In der gekrönten Figur neben der hl. Anna wollte

man öfters eine königliche Frau sehen. Jedoch ist es sicherlich ein männlicher Heilige. Denn seine Haartracht können wir anderwärts mit allen Einzelheiten auf dem Kopfe eines Apostels nachweisen. Wie an den meisten französischen und deutschen Kirchen der gotischen Zeit steht auch hier am Portalmittelpfosten Maria mit dem Kind. Auf ihrem linken Arme hält sie den Knaben und greift mit ihrer rechten Hand an seinen Leib, wie um den schwachen Körper zu stützen. Das Kind hält in der Linken einen Apfel, und legt sein rechtes Händchen auf die Brust der Mutter. Solch eine genrehafte Auffassung ist der romanischen Kunst fremd. Diese liebte die Himmelskönigin feierlich thronend. Die französische Gotik jedoch brachte in die Gruppe von Mutter und Kind frisches Leben. Aus der hieratisch, ernsten matronenhaften wird eine zärtliche, junge Mutter. Die spätere französische Gotik, etwa um die Zeit, als die Wimpfener Figuren entstanden, übertrieb die Vermenschlichung der Gottesmutter. Aus der huldvoll lächelnden wird schliesslich die kokette selbstgefällige Maria. Die Vierge dorré musste sich von Ruskin die Bezeichnung „Soubrette picarde“ gefallen lassen. Im 14. Jahrh. freilich griff man auf den byzantinisierenden, matronalen Typus zurück [15]). Die deutschen Madonnen behielten auch im vorgeschrittenen 13. Jahrh. immer etwas von der strengen Würde der früheren Zeit. Es sei nur an die Marien von Paderborn, Wetzlar, Naumburg und Bamberg erinnert. Interessant ist es, zu beobachten, wie der Bamberger Meister in dieser

Hinsicht sein Reimser Vorbild verändert hat. Während bei diesem die Locken unter dem Kopftuch in üppiger Fülle hervorquillen, sind sie in Bamberg gänzlich durch das Tuch verhüllt worden. Natürlich kann man die Neigung, Maria matronal darzustellen, auch für Deutschland nicht als allgemeine Regel ansehen, dafür sind denn doch die Beziehungen zu Frankreich zu enge gewesen. So bewahrt auch unsere Madonna in ihrer Haltung jene alte Feierlichkeit, trotz der genrehaften Auffassung im Einzelnen. Dass der Künstler französische Vorbilder dabei in Erinnerung hatte, kann nicht bezweifelt werden. Jedoch soll über die „französische Frage“ noch im Zusammenhang gesprochen werden.

Auf den Kreuzblumen des Portalgiebels und der beiden Fialen sind Figuren angebracht: Christus segnend, und 2 Engel, die seine Marterwerkzeuge tragen. Es ist eine verkürzte Darstellung des jüngsten Gerichtes, der Gestalt, wie wir es auf vielen französischen Portalen oder auch am Erwinspfeiler zu Strassburg sehen. Zu diesen 3 Figuren des jüngsten Gerichtes gehören unzweifelhaft 2 Apostelstatuetten und ein tubablasender Engel, die heute in einem Seitenraume der Stiftskirche, der zu einem kleinen Museum umgewandelt ist, aufbewahrt werden. Wo waren nun diese 3 Figuren aufgestellt? In die Arkaden seitwärts des grossen Fensters passen sie nicht. Die Aposteln wären für diesen Ort viel zu klein, da hier grössere Figuren aufgestellt wurden. Auch müssen sie symetrisch angeordnet werden, der grosse Engel in die Mitte und die 2 Statuetten zur

Seite. Ich vermute, dass sie nach Analogie der Aufstellung Christi und der beiden Engel auf den Kreuzblumen des Portals, ursprünglich für den Mittelgiebel und die beiden seitlichen Wimpergen des grossen Fensters geplant waren. Es ist der einzige Platz an der Fassade, an dem sie sofort als zusammengehörig zu den 3 entsprechenden Figuren des Portals betrachtet werden konnten, und der eine symetrische Anordnung ermöglichte. Und wiederum bringt diese Art der Aufstellung die Wimpfener Fassade mit der des Strassburger Münster in Zusammenhang. Denn dort scheint eine ähnliche Dekoration geplant gewesen zu sein. Auf dem schon genannten Riss B ist an Stelle der Kreuzblumen des Wimperges des zweiten dreiteiligen Blendfensters am mittleren Fassadenpfeiler, in der Höhe der Gallerie, ebenfalls ein tubablasender Engel vorgesehen. Er hat ebenso wie in Wimpfen keine Flügel. Dass auch die anderen Figuren des jüngsten Gerichts in Strassburg geplant waren, ist wahrscheinlich, jedoch ist keine andere Statue auf dem Risse mit eingezeichnet. Schon das Motiv, menschliche Figuren auf die Kreuzblumen zu stellen, ist in der französischen Gotik nicht gebräuchlich, umso grösseres Gewicht müssen wir daher auf diese Aehnlichkeit zwischen Wimpfen und Strassburg legen, zumal ja auch der Gegenstand der Darstellung derselbe ist. Auch an anderen Orten, die mit der Strassburger Bauhütte in engster Verbindung standen, finden wir Analogien zu dem Wimpfener Engel. So war auf dem Westgiebel des Münsters zu Kolmar ebenfalls

ein Tubabläser angebracht [16]). Er befindet sich heute im dortigen Schongauermuseum.

Die Arkatur zu Seiten des grossen Fensters war zur Aufnahme von 6 Figuren berechnet; es sind jedoch nur 2 in ihr aufgestellt, von denen wiederum der König rechts ursprünglich nicht für diesen Standort bestimmt war. Er ist im Vergleich zu seinem Pendant, dem hl. Martinus, viel zu klein. Bei seiner Aufstellung musste ihm daher ein grosser Sockel untergeschoben werden. Dieser Gekrönte gehört zu einer Gruppe der heiligen Drei Könige. Seine Handhaltung macht diese Annahme zur Gewissheit. Seine linke Hand hält den Apfel vor die Brust; die rechte weist nach rechts oben, während der Kopf nach links gedreht ist. Das ist die typische Haltung des 2. Königs, der sich nach seinem jüngeren Genossen umsieht und diesen mit der Hand auf den Stern aufmerksam macht, der über der Hütte glänzt. Dieser König sollte als Schmuck des nordwestlichen Vierungspfeilers dienen; denn am nordöstlichen befindet sich heute noch der älteste der 3 Könige, Caspar, der im Begriffe ist, sich niederzubeugen, um seinen Kelch dem Kinde, das am folgenden Pfeiler auf den Armen seiner Mutter sitzt, darzubringen. Erst durch diese Gruppe der heiligen Dreikönige wird es erklärlich, warum unser Künstler 2 Madonnen geschaffen hat. Der jüngere König, der jetzt aussen an der Fassade steht, sollte wie schon gesagt, am nordwestlichen Vierungspfeiler aufgestellt werden, und zwar gegen das Querschiff zu, während der

Mohr, der nicht mehr ausgeführt wurde, an demselben Pfeiler gegen das Hauptschiff zu kommen sollte. Die Konsolen für diese beide Figuren sind vorgesehen; jedoch fanden diese nie dort ihre Aufstellung. Die Annahme Zellers, dass durch die westlichen Vierungspfeiler die Mauer gezogen wurde, die den ganzen Ostteil der Kirche für sich abschloss, findet also auch durch den statuarischen Schmuck ihre Bestätigung. Denn wenn der Vierungspfeiler vollständig frei gewesen wäre, dann hätte man den König auf seiner Konsole aufstellen können. Ja die Vermutung liegt nahe, dass nach Abschluss dieser Ostpartie der Bau stockte, vielleicht da mit dem Tode des Stifters Richard die treibende Kraft erloschen war, sodass der latomus gezwungen war, Wimpfen zu verlassen. Denn die beiden ausgeführten Könige gehören unter die spätesten Arbeiten des Künstlers; er fand so nicht mehr die Gelegenheit, den 3. König hinzuzufügen.

Die bildliche Darstellung der heiligen Dreikönige ist im Mittelalter ausserordentlich häufig; besonders für die ritterliche Zeit der Kreuzzüge bildete sie gleichsam das Symbol des Gedankens, der aller Herzen bewegte, des Zuges nach den geheiligten Stätten Palästinas. In den meisten Kirchen entstanden Altäre, die ihrem Namen geweiht waren. So hatte auch in Wimpfen die Stiftskirche, sowie sämtliche anderen Kirchen der Stadt, ihren Dreikönigsaltar. Die bildende Kunst wandelte in mannigfacher Weise das Thema der Anbetung der hl. Dreikönige ab und am Ende des 12. Jahrh. ist das Schema, wie wir es

hier in Wimpfen fanden und oben andeuteten, sehr gebräuchlich geworden; nur selten wich man von ihm ab. In Frankreich wird man dieser Art der Darstellung gar häufig in den Bogenfeldern der Portale begegnen. Das Eigentümliche der Wimpfener Gruppe jedoch ist ihre Uebertragung in Rundfiguren. Die französische Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts machte diese Entwicklung nicht mit. Sie war zu sehr aus streng plastischem Geiste entstanden, als dass sie rein malerische Elemente in sich aufgenommen hätte; ihre Figuren existiren abgeschlossen für sich selbst, ohne deutliche Beziehungen zu der Aussenwelt und zu einander. Wenn man zur Gruppenbildung sich entschloss, so wurden die einzelnen Statuen so gegeben, dass ihre Zusammengehörigkeit nur schwer einzusehen ist. Die Darstellung der heiligen 3 Könige in oben geschilderter Art verlangt viel zu sehr das Sichtbarmachen der Beziehungen der einzelnen Personen zu einander und zu dem Sterne, also zu einem Gegenstande, der ausserhalb der Figuren liegt, als dass sie von der französischen Rundplastik hätte verwandt werden können. Wenn daher die hl. 3 Könige in Freifiguren gegeben werden, wie z. B. an der Westfassade der Kathedrale zu Amiens, so verzichtete man auf diese malerische Anordnung und stellte jeden einzelnen König für sich, seinen Kelch ruhig nach vornen haltend, nebeneinander auf. Auch erreichte man hierdurch, dass die Köpfe der 3 Figuren in einer Höhe blieben. Die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, die jenen streng

monumentalen Geist der französischen Kunst trotz mannigfacher Anlehnungen nicht in sich aufgenommen hatte, wählte mit Vorliebe jene Art der Gruppierung, wie wir sie in Wimpfen finden. Die Vorhalle des Freiburger Münsters, das hl. Grab zu Konstanz, die Figurenreihe am Dachgesimse des Südtransseptes von St. Martin zu Colmar, das Tympanon des Domes zu Wetzlar, das fast vollständig in Rundfiguren ausgeführt ist, liefern uns die frühesten Beispiele. Das 14. und 15. Jahrhundert spann diese Reihe weiter. Aus der grossen Masse des Erhaltenen seien nur die Gruppen des Südportales am Dome zu Frankfurt a. M., an die in der Lorenzkirche zu Nürnberg, und im Dome zu Würzburg erinnert. Alle diese Darstellungen haben im Gegensatz zu Wimpfen ein Charakteristikum gemeinsam: bei ihnen ist der älteste König bereits knieend gegeben, während in Wimpfen der Augenblick festgehalten ist, in dem der König anfängt sein Knie zu beugen. Durch diese Anordnung kommt der Kopf des Königs nur um Weniges tiefer als die Köpfe der anderen Figuren, und der Künstler ist nicht genötigt, solche Aushilfsmittel anzuwenden, wie sie die Meister von Freiburg und Konstanz anwenden, nämlich den König in die Höhe zu schieben dadurch, dass man ihn auf einen Felsblock knieen lässt, wie in Konstanz, oder den Zwischenraum zwischen Baldachin und Kopf durch den Sternhaltenden Engel auszufüllen, wie in Freiburg. Vielleicht ist unser latomus zu dieser glücklichen Lösung durch ein Skulpturenwerk des Strassburger

Münsters angeregt worden, das während der Stürme der französischen Revolution zerstört wurde, nämlich durch das Tympanon des inneren Portals der Laurentiuskapelle. Die erhaltenen Umrisse lassen erkennen, dass in diesem Bogenfelde dargestellt war, wie die Könige dem in der Mitte auf dem Schosse seiner Mutter sitzenden Christkinde ihre Verehrung erweisen und wie sie auf der anderen Seite durch einen Engel auf dem Heimwege geleitet werden.[17]) Bei der Darbringung der Geschenke stehen die beiden jüngeren Könige, während der vordere älteste König eben im Begriffe ist, sich auf sein Knie niederzulassen. Sein Kopf ist nur wenig tiefer als die der beiden anderen. Nähere Einzelheiten sind leider nicht mehr aus den Umrissen zu entnehmen.

Die Betrachtung der Gruppe der 3 Könige führte uns von den Skulpturen der Fassade weg in den Chor. Eine Untersuchung der anderen Figuren, die aussen unter den Baldachinen der Strebepfeiler der Front und des Chores stehen, nach der ikonographischen Seite hin kann füglich unterbleiben, da die Einzelfiguren in dieser Hinsicht sich nach Land oder Zeit weniger verändern, als die Gruppen oder Szenen mehr erzählenden Inhaltes und somit unsere Erkenntnis von dem Zusammenhange oder auch dem Gegensatze unserer Figuren mit einheimischen Werken oder auch französischen Skulpturen wenig gefördert würde. Kehren wir daher zu den Figuren des Chores zurück, und betrachten wir zunächst die Art ihrer Aufstellung! Die Hauptdienste der östlichen Vierungspfeiler und

der Pfeiler des Chorpolygons, die zwischen der Wandarkatur aufwärts streben, sind unterbrochen, sodass sie zwischen sich Konsolen, Figuren und Baldachine aufnehmen. Der Fusspunkt der Skulpturen liegt ungefähr in der Höhe der Fensterbank. Dies Motiv, rings im Chor Figuren, Heilige aufzustellen, gleichsam als Wächter des Heiligtumes, als Zeugen des Gottesdienstes, der am Altare gefeiert wird, gehört zu den glücklichsten Erfindungen der frühen Gotik. Deutschland kann für diese Zeit nur noch in Naumburg eine ähnliche Anordnung aufweisen; jedoch hier durchaus in weltlicher Weise abgewandelt, die ganz und gar nicht jenen stillen, frommen Eindruck auslöst, den wir in Wimpfen empfinden. Auch ist die Art der Aufstellung der Figuren in Wimpfen ganz verschieden von der in Naumburg, sodass an eine Beziehung nicht zu denken ist. Ist unser latomus der Erfinder dieses glücklichen Motives? Nach der Charakteristik, die wir durch die Betrachtung der Architektur für ihn gewonnen haben, liegt es nahe, dass wir auch in dieser Hinsicht seine Abhängigkeit von einem fremden Vorbilde annehmen. Für die Idee, im Chore Figuren aufzustellen, kann die Innenausstattung der Oberkirche der Sainte Chapelle in Paris massgebend gewesen sein, da ja auch hier an den Diensten der Apsis und des Schiffes, die ebenfalls aus einer Wandarkatur emporsteigen, Figuren zwischen den Fenstern angebracht sind. Freilich in der Art der Aufstellung der Skulpturen an die Pfeiler haben beide Werke nichts gemeinsames. P. de

Monterau, der Architekt der Ste. Chapelle, unterbrach die Dienste nicht, sondern stellte die Aposteln auf Konsolen, die aus den Pfeilerschäften hervorwachsen. Eine solche Unterbrechung der wichtigsten struktiven Glieder des Baues, wie es der latomus in Wimpfen wagte, wäre um die Mitte des Jahrhunderts in Frankreich nicht möglich gewesen; für das Auge eines französischen Architekten der Hochgotik, die den struktiven Gedanken mit aller Konsequenz durchführte, hätte die Wimpfener Anordnung unleidlich sein müssen. Das Urteil, das wir der missverstandenen, nur äusserlich angewandten Wimpergendekoration der Fassade erteilen mussten, trifft bis ins Kleinste auch auf die Anordnung der Statuen im Chore zu.[18])

Von den Skulpturen des Chorinneren betrachteten wir bis jetzt den König aus der Gruppe der Anbetung. Die dazu gehörige Madonnenstatue schliesst sich ikonographisch eng an die Maria des Portals an. Nur in der Handhaltung von Mutter und Kind unterscheiden sich beide: Maria streckt ihre freie rechte Hand etwas nichtssagend nach vornen, während das Kind seine beiden Händchen auf die Brust und die Schulter seiner Mutter legt. Es ist oben bei der Betrachtung der Portalmadonna schon angedeutet worden, dass die lebensfrische Auffassung, die sich hier in dem Verhältnis von Mutter zu Kind spiegelt, ohne Einfluss der französischen Gotik nicht denkbar ist. Es sei hier die Gelegenheit wahrgenommen, um auf 2 Marienstatuen der französischen Plastik hinzuweisen, die in den Motiven eine grosse Uebereinstimmung

stimmung mit unseren beiden Wimpfener Madonnen zeigen. Es ist dies die Muttergottes vom Nordtranssept von Notre Dame in Paris und die Vierge dorée der Kathedrale zu Amiens. Die erstere hält, ebenso wie unsere Maria des Portals, ihre Hand stützend an den Körper des Christkindes; letztere streckt ihren freien Arm ähnlich unserer Chormadonna nach vornen. Ueber die Handhaltung des Pariser Kindes lässt sich heute leider nichts mehr sagen, da es zerstört ist; der Knabe von der Porte der Vierge dorée beschäftigt sich mit seinem Apfel, ähnlich wie der Wimpfener des Portals. Auch die Fussstellung der beiden Knaben unserer Madonnen ist dem französischen Vorbilde zu Amiens ganz ähnlich; der eine vorgestreckte mehr in Aufsicht gegeben, der zurückgehaltene mehr von der Sohle gesehen. Diese Uebereinstimmungen können nicht zufälliger Natur sein, zumal wir auch in der Gewandbehandlung ebensolche Aehnlichkeiten finden werden. Es kann natürlich durchaus nicht angenommen werden, dass unser latomus, und mit ihm die anderen deutschen Künstler, die ihre Studien in Frankreich machten, die französischen Vorbilder genau Zug um Zug kopierte; das hiesse denn doch seine künstlerische Erfindungskraft auf eine gar zu niedere Stufe einschätzen; sondern wir müssen annehmen, dass er entweder einzelne Motive, die er bei seiner Studienfahrt kennen lernte, eklektisch verwertete, oder auch, dass er aus der allgemeinen Kunstempfindung heraus, die er bei seinem Aufenthalte in Frankreich in sich

aufgenommen hatte, neue Motive selbst erfunden hat.

Auf Maria folgen drei heilige Mönche, von denen Franziskus von Assisi durch seine Wundmale sofort kenntlich ist. Er trägt eine lange Kutte, die um die Hüften mit einem Stricke zusammengehalten ist, dessen Enden mehrfach geknotet vornen herunterfallen. Um den Hals legt sich in breiten Wülsten die Kapuze; ihr Zipfel reicht weit auf den Rücken hinunter. Die „grosse Tonsur", die auch die anderen Mönche tragen, lässt nur einen schmalen Kranz von Haaren am Schädel übrig. Die Hände sind in Brusthöhe flach nach oben gestreckt, sodass die Handteller mit den Wundmalen sichtbar werden. Das Gewand ist an der rechten Brustseite lang aufgeschlitzt, um auch hier die Wunde zu zeigen. Der Körper des Heiligen hat eine eigentümlich geschwungene Haltung angenommen, die auffällig von dem starren Vertikalismus absticht, in welchem die übrigen Figuren befangen sind. Es hat den Anschein, als ob der Künstler das Schema des geschwungenen Christuskörpers, das in der romanischen Kunst bei dem Crucifixus üblich war, auch hier anwendete, um zu versinnbildlichen, dass der hl. Franz durch die Stigmatisation gewürdigt wurde, dieselben Schmerzen zu erleiden, die Christus am Kreuze erduldete. Und es ist bezeichnend, dass der latomus jenem persönlichen Erlebnisse des Heiligen, einen typischen Charakter verleiht. Diese Statue ist auch insofern für die Kenntnis der Darstellung des hl. Franz

wichtig, da sie wohl die älteste plastische Wiedergabe des Heiligen ist, und in der Sichtbarmachung der Seitenwunde selbst in den gemalten Bildnissen Italiens wenig Vorgänger hat.[19])

Links neben dem hl. Franz steht ein Mönch im Dominikanergewande, dessen charakteristischster Bestandteil der schwarze Mantel ist, der oben in einer Kapuze endigt und vom Hals bis zur Brust zugenäht ist. Unter dem Mantel wird das Skapulier sichtbar, das etwas über die Kniee hinabreicht und hierunter die Kutte, die auf dem Boden aufstösst. Auch die weisse Farbe des Untergewandes stimmt mit der Farbe der Dominikanertracht überein. Von der linken Schulter zum rechten Arm läuft ein Riemen, an welchem ein Buchbeutel hängt. Die beiden Arme sind horizontal vor die Brust gehalten, die Hände umschliessen die Krücke eines Stockes. Der Kopf sitzt ganz gerade auf dem Rumpf, die Augen sind energisch nach vorne gerichtet. Dieser Eindruck der Energie wird noch durch die eng anliegenden, horizontal gehaltenen Arme verstärkt. In direktem Gegensatz hierzu ist der Mönch rechts vom hl. Franz geschaffen. Er ist in die lang herabfliessende ungegürtete Kukulle gekleidet, das Gewand der Cisterzienser für den Chordienst. Er neigt leicht seinen Kopf, um in einem Buche zu lesen, das seine Linke hält. Die Rechte ist lässig nach unten gebeugt. Zu der hageren Gestalt passt vorzüglich das magere, asketische Gesicht. Es ist klar, dass beide Figuren bewusst im Gegensatz zu einander geschaffen wurden. Auf der

einen Seite der Predigermönch, der von Stadt zu Stadt reist, um die Menschen durch das Feuer seiner Beredsamkeit zu begeistern, auf der anderen Seite der stille Cisterzienser, der in Gebet und Askese sich abtötet. Jedoch dürfen wir unter diesen beiden Mönchen, so typisch sie uns auch erscheinen, nicht einen beliebigen Vertreter ihrer Orden vermuten. Diese Annahme verbietet der ganze Charakter der Zeit und die Heiligkeit des Ortes, an welchem die Figuren aufgestellt sind. Wie wir in dem Bettelmönche den hl. Franz erkennen, so müssen wir auch die beiden anderen als Heilige ihrer Orden ansehen. Am nächsten liegt es an den hl. Dominikus und den hl. Bernhard von Clairvaux, dem „zweiten Stifter und Vater des Cisterzienserordens“ zu denken. Der Mönch im Dominikanergewand galt bisher als der hl. Antonius der Einsiedler, da die Krücke des Stockes durch die Hervorhebung der Mitte dessen Symbol, der Glocke ähnlich sieht. Es ist nicht nötig, dies als eine Verzierung zu halten, denn man kann sehr wohl annehmen, dass der Künstler tatsächlich eine Glocke als Attribut des Predigermönches darstellen wollte; denn es ist bekannt, dass die Prediger ihre Ankunft in einem Dorfe durch ein Glöckchen kundtaten. Das umgehängte Buch und der Stab deuten ja ebenfalls auf den wandernden Prediger. Solche Zusammenstellungen von den Stiftern der 3 grossen Ordensfamilien finden sich häufiger in Süddeutschland. Es sei nur an die Fresken des ehemaligen Dominikanerklosters zu Konstanz, die heute im Speisesaal des

Inselhotels sichtbar sind, erinnert. Von den Malereien der 1. Periode, die vielleicht noch ins 13. Jahrhundert fallen, ist ein Fresko an dem Ostabschlusse der nördlichen Wand erhalten, in welchem verschiedene Heilige dargestellt sind, und unter diesen der hl. Dominikus, Franziskus und ein anderer Mönch, in dem wir wohl den hl. Bernhard erkennen müssen. Bei der späteren Kreuzigung, die über diesem Fresko gemalt ist, und im Stile mit der Kreuzigung von 1348 aus dem dortigen Münster übereinstimmt, finden wir unter dem Kreuze ebenfalls den hl. Franz mit den Wundmalen und den hl. Dominikus, der auch hier einen Krückstock trägt.

Den 3 Mönchen reiht sich am nächsten Pfeiler der Stiftskirche der hl. Thomas an, der Schutzpatron des „Ritterordens vom hl. Johannes d. Täufer und dem hl. Thomas“, der 1205 zum Schutze der Pilger und Kampfe gegen die Ungläubigen gegründet wurde. Er gehörte mithin zu den Schutzpatronen des Ritterstiftes Wimpfen. Der Heilige ist dargestellt in langem Mantel, in der rechten Hand einen Speer, in der Linken ein Schriftband haltend, auf dem sein Name geschrieben ist. Künstlerisch ist es die unglücklichste Gestalt sämtlicher Wimpfener Skulpturen. Der schmächtige Körper trägt einen viel zu kleinen Kopf. Da die Figur nach dem Faltenwurf zu urteilen zu den späteren Arbeiten des Künstlers gehört, bei denen er schon zu einer gewissen Meisterschaft sich entwickelt hat, so muss man annehmen, dass er sich „verhauen“ hat.

Die beiden letzten Heiligen im Chorinnern sind ein Diakon und ein Bischof. Der Diakon ist in eine Albe gekleidet, über der eine kürzere Dalmatika liegt. Am linken Arm hängt die Manipel. Buch und Palme werden gerade vor der Brust gehalten. Es ist wohl der hl. Stephanus, dessen Darstellung in der mittelalterlichen Kunst ausserordentlich beliebt ist. Auf einem Fenster des Strassburger Münsters finden wir ihn genau in derselben Weise abgebildet, wie hier in Wimpfen. Der Bischof trägt über der Albe die Casel, um den Hals legt sich die Parura des Schultertuches kragenförmig herum. Sie steht sehr weit vom Halse ab und nimmt fast die ganze Breite der Schultern ein. Wenn dies zum Teil auch auf das Ungeschick des Künstlers zurückzuführen ist, so muss man doch damit Rechnung tragen, dass weit abstehende Amicten in dieser Zeit Mode gewesen sein müssen. Auf einem Fenster des Strassburger Münster dieser Zeit finden sich ähnliche radförmige Gebilde. Die Mitra unseres Bischofs hat die schöne, halbhohe Form mit breiten Borden, wie sie das 13. Jahrhundert liebte. Von dem Hirtenstab, den die rechte Hand hält, ist die Krümmung abgebrochen. Die Linke trägt ein Buch. Wahrscheinlich ist es der hl. Nikolaus, der in Süddeutschland sehr verehrt wurde und der auch in der Stiftskirche an hervorragender Stelle einen Altar besass, für den 1274 grosse Stiftungen gemacht wurden.

Die ikonographische Betrachtung allein kann uns naturgemäss kein endgültiges Urteil über den Meister

gestatten und ganz besonders kann sie uns keine genügende Antwort auf die Frage geben, die man bei der Behandlung frühgotischer deutscher Skulpturen sich immer stellen muss, nämlich inwieweit der französische Einfluss abzugrenzen ist, der bei dem Zustandekommen der Figuren mitgewirkt hat. Aber trotzdem werden obige Andeutungen über den Inhalt und die Art des Dargestellten nicht wertlos sein, sondern gestatten, einige Blicke auf den Charakter und die Herkunft des Meisters zu werfen. Wir sehen, dass mit der Wahl der Kreuzigung als Schmuck des Tympanons sich der latomus in Gegensatz zur französischen Portalikonographie setzte, und dass er in der Einzelausgestaltung der Szene sich vollständig einheimischen romanischen Traditionen anschloss. Die Darstellung der hl. Dreikönige, d. h. die Umsetzung einer Gruppe, die in Frankreich nur für das malerische Relief üblich war, in Freifiguren, müssen wir ebenfalls als unfranzösisch halten. Auch das Streben nach psychologischer Vertiefung, welche die 3 Mönchsfiguren unter die schönsten und interessantesten Skulpturen der gesamten frühgotischen deutschen Plastik stellt, wird man als wesentlich deutsch bezeichnen müssen.

Inwieweit aber der latomus bei der Ausführung des Einzelnen, des Gewandes und Körpers selbständig vorging, oder von aussen her beeinflusst wurde, das soll die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein.

Stilistische Untersuchung.

I. Die Körperbehandlung.

Es wurde schon oben angedeutet, dass die Skulpturen des Protals als die frühesten Arbeiten des latomus anzusehen sind, und dass man von diesen frühen Versuchen an bis zu den gereiften Werken seiner Kunst, den Figuren im Chorinnern, ein stetes Wachsen seines Könnens beobachten kann. Es ist bezeichnend, dass diese Entwicklung sich mehr auf die Darstellung des Gewandes als auf die des Körpers bezieht. Bei den Köpfen z. B. wird man in der Form des Schädels und der Modellierung der einzelnen Gesichtsteile kaum einen Unterschied zwischen mittlere und späte Periode entdecken können, der Kopf des frühen Petrus gleicht genau dem des späten Königs aus dem Chore. Alle Köpfe haben durchaus einen flächenhaften Charakter. Das Gesicht entwickelt sich nicht naturgemäss in feiner Modellierung nach den Wangen zu, sondern bildet eine gerade Fläche, die am Endpunkt der Augenbrauen sich scharf nach hinten umbiegt. In diese Vorderfläche sind die einzelnen Gesichtsteile hineingezeichnet, oder vielmehr wie mit dem Messer hineingeschnitten. Eine plastische Angabe der Augenbrauen fehlt; dagegen setzen die Augenhöhlen in feiner geschwungener Linie von der Fläche der Stirn ab. Die Augen selbst sind klein und werden oben und unten durch je zwei eingeritzte Linien begrenzt, die den Liedrand und die Liedwurzel bezeichnen sollen. Zwischen diesen feinen Linien

quillt der Augapfel in starker Wölbung hervor. Die schmalrückige Nase wächst unmittelbar aus der Fläche des Gesichts kolbenartig heraus. Von ihren Flügeln gehen tief eingeschnittene Linien im Bogen abwärts, die den Mund rahmenartig umgeben, sodass dieser fast jeden Zusammenhang mit dem Gesichte verliert. Die Mundspalte verläuft gerade, nur die Unterlippe ist stärker nach unten geschwungen. Bei der Beschreibung der Köpfe kommt man fast allein mit dem Wort Linie aus. Eine Modellirung, ein Versuch, die einzelnen Gesichtsteile durch feine Uebergänge mit einander zu verbinden, wird kaum gewagt. Die Köpfe wirken daher nicht als etwas zusammenhängend Gewachsenes, sondern wie Masken, deren einzelne Teile zu scharf markiert sind. Um die Gestaltung der Ohren kümmert sich der latomus am allerwenigsten. Bei seinen besten Figuren werden sie ganz ornamental behandelt, als Spiralen, die wulstartig an den Seiten der Köpfe sich ansetzen. In seinen frühesten Arbeiten, dem jungen König und Märtyrer des Portals will der latomus noch zu viel geben. Er schlägt die Linien zu tief in den Stein ein. Da aber seine Technik noch nicht so ausgebildet ist, um tiefe feine Linien ziehen zu können, giebt er zu breite Furchen, die dem Gesichte einen schwammigen Ausdruck verleihen. Erst bei der hl. Anna und der Portalmadonna erreicht er vollständig die Reduktion auf feine Linien, von der er, so grosse Wandlungen er auch in der Wiedergabe des Gewandes durchmacht, nicht mehr abgeht. In dieser typisirenden, zeichnenden

Behandlungsweise, d. h. in der ganz und gar unplastischen Wiedergabe des Körperlichen steht er noch vollständig auf romanischer Kunststufe. Dies Urteil wird sich noch verstärken, wenn wir untersuchen, wie weit vorgeschritten der Künstler in der Darstellung des ganzen Körpers ist, ob bei seinen Werken der Zwiespalt zwischen Körper und Gewand, welcher den Künstlern der romanischen Epoche so grosse Schwierigkeiten bereitete, hier einigermassen ausgeglichen ist. In seinen ersten Werken steht der latomus der Wiedergabe des Körpers hilflos gegenüber. Bei den Figuren des Portals wird man vergeblich nach einer Andeutung der Kniee oder der Hüften suchen. Auch die Figuren der beiden Aposteln Petrus und Paulus sind kompackte, runde Stämme, aus welchen ganz unorganisch die Arme hervorwachsen. Besondere Schwierigkeiten machen dem latomus die Füsse. Er fügt sie, selbst bei den späten Figuren der Mönche gleichsam nur als nebensächliche Attribute bei. Sie kommen ganz seitwärts ohne einen Zusammenhang mit dem übrigen Körper zu verraten aus dem Gewande heraus. Fast alle Figuren müssten in Grätschstellung dastehen und dazu noch auf den Fussspitzen. Dies ist jene Art der Angabe der Füsse, die uns so oft in der mittelalterlichen Malerei begegnet: man kann die Füsse nicht in Verkürzung zeichnen, und biegt sie deshalb nach unten um, sodass dann der ganze Fuss wie in Aufsicht erscheint. Und so sehr steckt unser Meister bei seinen frühesten Arbeiten noch in dieser unplastischen Anschauung,

dass er dies Aushilfsmittel der Malerei auch auf die Skulptur überträgt.

Die Wimpfener Figuren scheinen in den unteren Teilen bis zur Brust fast nur aus Gewand zu bestehen, das sich gleichsam um Säulenschäfte herumzieht. In den oberen Teilen des Körpers legen sich dagegen die Gewänder fest um die Brust, Schultern und Arme an. Die Aermel folgen genau der Bildung der Arme. Der Künstler vermeidet es ängstlich, Mantelenden über die Schulter nach rückwärts zu werfen, oder einen Mantel frei von den Schultern herabwallen zu lassen. Motive, die den französischen Bildhauern in der 2. Hälfte des Jahrhunderts so oft Gelegenheit gaben, reiche, starkschattende Drapierungen anzuwenden. Das Gewand geht unmerklich in den Hals über, und es bedarf schon eines scharfen Auges, um die feine Linie wahrzunehmen, die den Saum vorstellen soll. Fast könnte man glauben, der Künstler habe ein feines seidenartiges Gewebe andeuten wollen; und doch erscheinen dieselben Kleidungsstücke in den unteren Partieen wie aus dickstem Lodenstoffe gebildet. Wenn auch die französische Plastik in vielen ihrer Werke die oberen Teile des Gewandes einfacher gestaltet und sie der Natur entsprechend enger an den Körper anschliesst, wodurch den bewegten Draperieen unten ein wirkungsvoller Gegensatz der Ruhe oben entsteht, so sucht sie doch immer das Gewand vom Körper zu lösen, und lässt häufig den Mantel frei von den Schultern herabfallen oder Brust und Arme mit der schräg übergeworfenen

Toga vollständig bedecken. Und wenn die französische Plastik in ihrer Freude an reichem Faltenwerk, den Effekt oft ins Ausserordentliche steigerte, so werden doch ihre Figuren nicht zu leblosen Kleiderstöcken, sondern das Gerüst des Körpers dringt immer deutlich durch die Gewandmassen hindurch. Unser Wimpfener Meister sucht ebenfalls die reiche Wirkung des Gewandes in den unteren Teilen, negiert aber dabei den Körper; in den oberen Teilen dagegen, bei denen er naturnotwendig etwas mehr von den Gliedern des Körpers zeigen muss, sucht er das Gewand auf das möglichste zu beschränken. Hier muten seine Gestalten wie so viele vorgotische Bildwerke an, bei denen die Faltenmassen zur Seite gedrängt werden, um die Form der Glieder klarer geben zu können. Die treffensten Beispiele für diesen Zwiespalt zwischen Körper und Gewand bieten die beiden Aposteln Petrus und Paulus. Im Verlaufe der Arbeit gelingt es dem Künstler dieses Zwiespaltes einigermassen Herr zu werden. Die Madonna und der König des Chores sind Zeugen dieses Fortschrittes. Bei ihnen kommt zum ersten Male die Stellung der Beine klarer zum Ausdruck. Bei Maria ist die elegante Pose des zurückgesetzten Spielbeines von schöner klarer Wirkung; gern wird man bei dieser Leistung mit in Kauf nehmen, dass die Stellung des anderen Beines ziemlich unklar bleibt und der Fuss mit den Fussspitzen nach unten noch in Aufsicht gegeben ist. Wie schwer es dem Künstler geworden ist, durch das Gewand hindurch das Spielbein kenntlich zu

machen, beweisen der hl. Martinus und der König Melchior, die ebenfalls jene Faltengebung des seitlich aufgerafften Gewandes, das sich um Knie und Unterschenkel eng anlegt, haben, ohne dass es gelungen ist, den Zweck dieser Faltenordnung, nämlich das klare Herausarbeiten des Spielbeines, zu erreichen.

Bei dem König Gaspar lag es schon in der Aufgabe, mehr Gewicht darauf zu legen, den Körper und besonders die Beine durch das Gewand hindurch sichtbar zu machen. Es musste gezeigt werden, dass der König sich eben knieen will; und wirklich gelingt es dem latomus das schräg zurückgestellte Bein gut aus der Stoffmasse hervorkommen zu lassen.

Es wurde oben gesagt, dass alle frühen Figuren des Meisters in Grätschstellung dastehen müssten, dass bei ihnen noch kein Unterschied zwischen freiem und belastetem Beine gemacht wird, sondern dass die beiden Seiten des Körpers gleichwertig behandelt werden. Im Laufe der Arbeit tritt ein Wechsel ein. Bei dem Könige Melchior wird versucht, das linke Bein von den schweren Faltenzügen zu befreien und es so als Spielbein zu kennzeichnen. Freilich gelingt dies dem Künstler noch nicht; erst in der Madonna des Chores tritt diese neue Art, den Körper unter dem Gewande erscheinen zu lassen, am klarsten zu Tage. Jedoch dürfen wir diesen Fortschritt weniger einem hohen Interesse für den Körper zuschreiben, denn nach wie vor werden die Köpfe in unkörperlicher Weise durch Flächen gegeben, sondern einer neuen Art der Gewandanordnung, die von den französischen

Plastikern der Hochgotik, wenn auch nicht erfunden, sodoch im Anschluss an die antike oder byzantinische Kunst zu einem sehr beliebten Motiv weiter entwickelt wurde.

II. Das Gewand.

Unsere Figuren machen nach Art ihrer Gewandung keinen abwechselungsreichen Eindruck. Der Formenschatz unseres Künstlers scheint nur über wenige Faltenmotive verfügt zu haben. Nach diesen Motiven kann man seine Figuren in 2 Gruppen teilen: in solche, die nur einfach herabfliessende Tuniken tragen, und solche, bei denen zur Tunika noch ein Ueberwurf, sei es Mantel oder Casel, dazukommt. Bei allen Figuren ist die Tunika im Prinzip gleich gebildet. Sie wird aufgelöst in breite, tiefausgearbeitete Röhren, die unten am Boden umknicken. In den frühen Figuren stehen diese Röhrenfalten fast parallel nebeneinander, jedes Faltental und jeder Faltenrücken in gleicher Breite. Sie erwecken so den Eindruck von Kanneluren einer Säule. Der hl. Paulus ist das typischste Beispiel dafür. Aber noch im Verlaufe der Arbeiten am Portal erlangt der Künstler eine grössere Meisselfertigkeit und Freiheit in der Verwendung dieses Motives. Die Faltenrücken, die bei den frühen Figuren, z. B. dem jugendlichen Märtyrer am linken Gewände, noch sehr breit, wulstig gebildet sind, werden schmaler, dünner. Der Meissel kann senkrecht in den Stein eindringen, ohne Gefahr

zu laufen, die Kanten der Falten abzubrechen; diese können sich nun enger aneinander schliessen und werden geschmeidiger, biegsamer. Die heilige Frau am linken Gewände ist ein Zeuge dieses Stadiums. Aber auch noch bei dieser Figur hat der latomus nicht die volle Herrschaft über seine Motive erlangt. Die schmalen, geschmeidigen Röhren legen sich noch allzu symetrisch nebeneinander und so sehr ist es ihm zur Notwendigkeit geworden, diese Falten an dem Ende umknicken zu lassen, dass er das Gewand am Saume gleichsam nach innen einschnürt, um so Platz für diese nach aussen laufenden Umknickungen zu erlangen. Erst bei dem hl. Stephanus und dem Könige Caspar des Chores wird die Starrheit der Falten vollständig überwunden. Die Röhrenfalten der Tunika verlieren das Gleichmässige, Vertikale, sie sind bald breit, bald schmal und nehmen eine leichte Schwingung an. Nicht alle Falten biegen am Fussboden scharf um, sondern einige werden durch den sanft gewellten Saum mit einander verbunden.

Dieselbe Entwicklung der Technik unseres Meisters ist bei den Figuren mit reicher Manteldrapierung zu beobachten. Der schräg aufwärts steigende Mantelsaum kann bei den frühen Figuren des Portals, dem König, dem hl. Paulus, der hl. Anna und der Portalmadonna, noch nicht als dünne, unterschnittene Kante gegeben werden. Er nimmt die Form eines dicken Wulstes an, der sich massig auf die Röhren der Tunika legt. Allmählich verliert er an Masse und wird schliesslich beim Petrus schon flach und

unterschnitten. Aber auch hier legt sich der Saum noch in gerader Linie steif auf die anderen Falten des Gewandes. Erst bei der hl. Jungfrau der linken Portalseite kommt Leben in den Saum, er schwingt in leichten Kurven und klingt besser mit dem Rythmus der übrigen Falten zusammen. Bei dem Könige des Chores ist das Schmiegsame des Stoffes vollkommen erreicht.

Besonders die Falten des Mantels, dessen seitliche Aufraffungen mehrfach gebrochene, in ihrem Laufe sich wiederholende Faltenzüge darstellen, bieten Gelegenheit, das immer bessere Beherrschen des Meissels zu beobachten. Zuerst bei dem Könige am rechten Gewände, sind es weitabstehende breite Wülste, die 3 bis 4 mal eckig gebrochen sind, sich gleich hoch vom Grunde abheben und fast keinen Zusammenhang mit einander haben. In den Figuren der hhl. Anna, Petrus und Paulus werden die Gegensätze etwas gemildert, es schieben sich niedere Faltenzüge zwischen die hohen ein. Die Brechungen werden weniger und somit der Gesamtcharakter ruhiger. Auch hier ist der König des Chores der Endpunkt der Reihe. Im Grunde ist die Anordnung der seitlich aufgerafften Falten genau dieselbe wie beim König des Portals. Bei beiden wiederholt sich die Gabelung der Falten 3 Mal. Aber während dort jede für sich zu laufen scheint, jede gleichwertig der anderen, so ordnet der Künstler hier bei seinem späten Werke die Falten einander unter: Eine breit abstehende überragt die beiden anderen,

die gleichsam nur leise Begleitungen des Hauptmotives sind.

Hiermit berühren wir das Grundlegende in dem Wechsel der künstlerischen Auffassung unseres Meisters. Bei seinen frühen Werken will er durch einen grossen Reichtum der Motive wirken. Er löst das ganze Gewand in lauter Faltenzüge auf; alle diese stehen zu einander in starkem Richtungskontraste und sind gleichwertig in ihrer Wirkung, so dass das eine Motiv das andere um seinen Effekt bringt. Statt dieser Nebenordnung herrscht bei den späten Werken Unterordnung. Mit weniger Mittel können so bessere Wirkungen erzielt werden. Der charakteristische Unterschied der Vertikalen des Untergewandes und der Diagonale des Mantels hört auf; die Falten dürfen nicht mehr ihren eigenen Weg gehen, der ihnen von dem Gesetz der Schwere vorgeschrieben ist, sondern alles muss sich der einen Linie beugen, die von links unten nach der rechten Hüfte läuft. Auch der Körper selbst wird leise mit in diese Kurve hineingezogen. Am Endpunkt seiner Entwicklung ist der Künstler bei der „gotischen Schwingung“ angelangt.

Die neue Art der Gewandanordnung, die diesen Wechsel verursachte, ist, wie oben schon erwähnt, in der französischen Plastik seit der Mitte des Jahrhunderts ein ausserordentlich beliebtes Motiv. Sie ist erfunden zum stärkeren Charakterisiren von Spiel- und Standbein. Das Gewand legt sich um das Spielbein eng an, so dass dessen Entwicklung vom

Ansatze bis zum Fusspunkte klar erscheint. Nur einige leicht spielende Falten, die an der lebhaften Aktion der anderen Gewandzüge keinen Anteil haben, beleben diese linke Seite. Das rechte Bein wird ganz eingehüllt von straff nach unten links gezogenen Falten. Ihr Schwung ist so gross, dass er den Körper mit in ihre Richtung hineinzieht. Diese neue Gewandanordnung erscheint zum ersten Male bei dem Könige Melchior. Freilich erreicht der Künstler hier noch nicht den Zweck, wofür sie erfunden ist. Die Figur erscheint steif, hölzern; das Spielbein steht ebenso schwer auf dem Boden, wie das Standbein. Das Motiv ist nur äusserlich angewandt; somit erscheint der Schluss gerechtfertigt, dass es nicht von dem latomus erfunden, sondern übernommen wurde.

III. Die Verwandschaft mit anderen gotischen Skulpturen.

Wir konnten unsern latomus auf seinem künstlerischen Werdegange begleiten und ihn bei seinem Mühen um die Herrschaft über den spröden Stein, bei der allmählich sich vollziehenden Läuterung seines Geschmacks und dem Wachsen seines Verständnisses im Gebrauch der Kunstmittel beobachten. Wenn wir sehen, wie primitiv seine ersten Versuche sind, und wie rasch er sich zu respektabelem Können entwickelt, so müssen wir auf die Frage, ob er vor seiner Tätig-

keit in Wimpfen schon an einem anderen Orte in praktischer Kunstausübung, als Verfertiger von Monumentalfiguren, geweilt habe, mit Nein antworten. Denn bei seiner raschen Entwickelungsfähigkeit ist es undenkbar, dass er (stagnirend) schon lange vorher tätig gewesen und doch noch mit solch primitivem Können, wie es seine ersten Wimpfener Werke bezeugen, an die Arbeit gegangen wäre. Und doch müssen wir zugeben, dass er vor seiner Tätigkeit an der Stiftskirche schon in anderen Kunstzentren weilte, und dort Studien gemacht hat. Denn dass er eine selbständige, logische Entwicklung durchgemacht hätte, dagegen spricht, dass bei seinen Werken nebeneinander so viele Züge sich finden, die einem noch ganz rückständigen, auf früher Kunststufe stehenden Menschen angehören, und solche, die eine schon fortgeschrittene Schulung verraten. Neben der unplastischen Behandlung des Körpers das stark plastische Herausarbeiten des Gewandes! Ja selbst in der so ganz altertümlich anmutenden Gesichtsbildung finden sich Einzelheiten, die sich nur durch Kenntnis des weit fortgeschrittenen gotischen Stiles erklären lassen. Das Auge z. B. quillt noch nach romanischer Weise aus den Lidern heraus und trotzdem zeigen diese schon durchaus gotische Manir: das untere Lid ist horizontal gezogen, das obere in eleganter Kurve lang geschwungen. Diese merkwürdige Mischung von Altem und Neuem ist nur so zu erklären, dass man annimmt, das Neue sei von Aussen her in diese Kunst hineingekommen, aber noch nicht

völlig durchgearbeitet worden. Es ist naheliegend, das Neue in denjenigen Motiven zu suchen, die immer und immer wiederkehren und die der Künstler bis zur Manier anwendet. Solche sind die Röhrenfalten, die am Saume scharf umknicken, der schräg aufgenommene Mantel mit seinen stark plastisch herausgearbeiteten, gabelförmigen Falten an den Seiten. Aehnliche Faltenmotive sind in der französischen Plastik um die Mitte des Jahrhunderts gang und gäbe. Paris und Reims bieten eine Fülle Beispiele dieser Kunst, die die einfache, weniger auf starke Licht- und Schatteneffekte berechnete Gewandung der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ablöste zu Gunsten einer starkplastischen, eckig gebrochenen Faltengebung. Doch auch in Deutschland ist diese neue Kunstweise durch geradezu klassische Zeugen vertreten. Strassburg, das, vielleicht nur wenige Jahre vor 1250, durch seinen Meister der Ecclesia und Synagoge die stille, tiefe Chartreser Kunst kennen lernte, liess auch diese neue, mehr auf den rauschenden Effekt ausgehende Richtung bei dem Skulpturenschmuck des Münsters zu Worte kommen und zwar in den Statuen des Lettners. Dieser, zum 1. Male 1252 erwähnt, gehört neben dem Schmuck der Südfassade, wohl zum Schönsten, das die französische Kunst auf deutschem Boden geschaffen hat. Der Lettner ist ungefähr zur selben Zeit entstanden wie die Ste. Chapelle. Seine Figuren bestätigen die Zeitangabe der Urkunde, die ihn für 1252 erwähnt, denn sie haben denselben Stilcharakter

wie die Aposteln der Pariser Palastkapelle. Ja einige Faltenmotive lassen auf ein ziemlich enges Verhältnis zwischen den beiden Skulpturengruppen schliessen.[20]) Durch die Aehnlichkeiten mit den Pariser Arbeiten wird die Entstehungszeit des Lettners auf die Mitte des Jahrhunderts festgelegt, da ja die Ste. Chapelle 1248 geweiht und die Innenausstattung dieser königlichen Kapelle sicherlich rasch vollendet wurde. Unser latomus konnte also sehr wohl die Figuren des Lettners während seines Aufenthaltes in Strassburg gesehen haben, und von diesen inspirirt worden sein. Denn auch bei diesen werden die Steilfalten, die am Boden oft scharf umbiegen, als beliebtes Motiv angewandt. Der Apostel, der seitwärts gedreht ist und in seinen hocherhobenen Händen ein Buch hält, in welchem er liest, könnte geradezu für unsern Meister als Musterbeispiel gedient haben. Seine früheste Figur, der junge König am rechten Portalgewände zeigt in der Manteldrapierung grosse Aehnlichkeiten mit diesem Apostel. Der Meister des Lettners berechnete seine Figur für die Seitenansicht; die grossen Faltenzüge des aufgerafften Mantels, die an der Seite des Körpers liegen, kommen durch dessen Drehung in die Vorderfläche. Durch dieses Motiv, das durch die Art der Aufstellung des Apostels bedingt war, scheint unser latomus zu seiner missverstandenen Nachahmung geführt worden zu sein. Auch er dreht die Drapierung des Mantels nach vornen, lässt jedoch den Körper nicht dieselbe Wendung mitmachen, sodass dadurch die eckig gebrochenen

Mantelfalten fast auf den Bauch der Figur zu liegen kommen. Auch die Art, wie der Saum sich wulstig über den Fuss hinzieht, ist bei beiden Statuen ziemlich ähnlich, ebenso wie 2 Röhrenfalten nach links umbiegen und eine einzige an der abgewandten Seite nach rechts umknickt. Der Mantel ist bei beiden unter dem Ellbogen in 3 stark plastisch modellirte, mehrfach eckig gebrochene Falten aufgelöst. Durch einen kleinen Steg sind die Falten in ihrem Grunde mit einander verbunden. Ebenso läuft die unterste Falte durch einen Fortsatz in die glatte Fläche am Unterschenkel aus. Diese wiederum ist durch dünne gerade Falten eingerahmt.

Aehnliche Gewandmotive kehren bei sämtlichen Figuren der Stiftskirche wieder. Besonders die Draperien der frühen Werke, am Portal, sind mehr oder weniger reiche Variationen des einen Themas.

Die frühe Königsfigur ist geeignet, die Verwandschaft des Meisters mit der Strassburger Skulpturenschule auch noch weiterhin zu beweisen. Es muss jedem aufmerksamen Betrachter auffallen, dass diese Figur von sämtlichen anderen Skulpturen Wimpfens die reichste und komplizirteste Haaranordnung besitzt. Seltsam kontrastirt die Freiheit, mit der der Künstler die Locken tief unterschneidet und weit vom Kopfe abstehen lässt, mit der Unbeholfenheit im Gesicht und Gewand. Es kann gar kein Zweifel bestehen, dass diese kunstvolle Frisur auf die Erfindung eines anderen Meisters zurückgeht, da man bei einer Haarbehandlung, die immer dieselben

Typen wiederholt — man beachte die schematische Wiederkehr derselben Locken bei den beiden Marien und der hl. Anna — auf eine Armut der Erfindungsgabe unseres Künstlers schliessen muss. Es kann uns deshalb nicht erstaunen, wenn wir diese Art der Lockenbildung ebenfalls in Strassburg vorgebildet sehen; merkwürdiger Weise jedoch nicht bei den Skulpturen des Lettners, sondern bei denen, die aus der Schule des Meisters der Ecclesia und der Synagoge stammen. Grosse Uebereinstimmung zeigt der Königskopf mit einem Kopfe aus dem Tympanon des Marientodes am Strassburger Südquerschiffe. Es ist der 2. Apostel rechts von Christus, der mit seiner Hand in den Bart greift und kummervoll sich zu Maria wendet. Bei beiden Köpfen dieselbe Kombination von wellenförmigen Haarsträhnen und kleinen Löckchen. Vom Scheitel ab fliesst symetrisch nach beiden Seiten je eine kleine Welle, die in einem Schneckenlöckchen endet. Eine zweite Welle, die hinter der ersten am Scheitel anfängt, windet sich S-förmig und endet ungefähr in der Höhe der Augen ebenfalls in einem Röllchen. Direkt an diesem sich anschliessend kommt die dritte grosse Strähne hervor; sie ist durch mehrere feine Wellenlinien gegliedert. Sie geht in S-förmiger Schwingung weit vom Kopfe ab und rollt sich wiederum in der Höhe des Mundes in eine kleine Schnecke zusammen. Bis zu diesem Punkte ist die Uebereinstimmung beider Frisuren überraschend. In dem Auflegen der Locken auf die Schultern entfernt sich jedoch der Wimpfener Meister

von seinem Vorbilde, bei dem das Haar in einer grossen Rolle frei vom Kopfe absteht, ohne mit der Schulter in Berührung zu kommen. Vielleicht erschien es unserm latomus ein zu grosses technisches Wagnis, die reiche Lockenmasse eines Stützpunktes zu berauben.

Auch bei den Frisuren der anderen Wimpfener Figuren kann man zahlreiche Anlehnungen an die genannte Skulpturengruppe feststellen. Erinnern nicht die Locken der beiden Madonnen und der hl. Anna, die vom Scheitel ab in zahlreichen eng aufeinanderfolgenden Windungen herabfliessen, an die der sterbenden Maria auf dem Strassburger Bogenfelde? Die grosse Aehnlichkeit des Petruskopfes in Wimpfen mit dem aus der Szene des Marientodes sowohl in Bart- wie Haupthaar, das ganz in kleinen Schneckenlöckchen aufgelöst ist, sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt; ebenso dass der Paulus mit dem Christus des Tympanon einige Aehnlichkeiten in den weichen, S-förmigen Locken aufweist. Das Bemerkenswerte an diesen beiden Strassburger Köpfen ist, dass an ihnen in massvoller Weise jene eigentümliche Mode dieser Zeit, die Oberlippen auszurasiren, sich bemerkbar macht, die in Wimpfen gerade bei den Aposteln Petrus und Paulus so hässlich übertrieben ist. Auch für die Haartracht unseres Tubabläsers finden wir Analogien auf dem genannten Bogenfelde, nämlich im Kopfe des hl. Johannes. Wie die Haarsträhnen vom Wirbel wellenförmig ausstrahlen, den Schädel perrückenartig umschliessen und vorn an der

Stirne und den Schläfen einen Kranz kleiner Spiralen bilden, ist bei beiden Figuren sehr ähnlich gehalten.

Wie erklärt es sich nun, dass unser Meister bei seinen Köpfen sich an die Typen anschloss, welche die Chartreser Schule in Strassburg schuf, während er doch im Gewande zu der effektreichen Art und Weise der Statuen des Lettners, der Pariser Schule, hinneigte? Zum grössten Teile mag dies wohl darin seinen Grund haben, dass die Lockenmassen der Chartreser Schule technisch leichter wiederzugeben sind, als die der Lettnerfiguren. Bei den Köpfen der ersteren legt sich das Haar perrückenartig so um die Schädelform, dass der Umriss ruhig bleibt. Es sind geschlossene Massen, die nur durch flachere oder tiefere Ziselierung belebt sind. Sie sind analog dem Gewandstil gehalten. Die Lettnerfiguren überraschen durch den Reichtum der Silhuetten, den tiefschattenden rasch vor- und rückwärtsspringenden Falten, entsprechen die lebhaft flatternden Haare, die aus dem Kopfkontur weit herausragen. Es erforderte schon eine meisterhafte Schulung in der Führung des Meissels, solche feine Zacken aus dem Steine herauszuarbeiten. Man betrachte für das Gesagte die Figuren No. 10 und 13 bei Knauht: „Denkmalpflege" IV.

Vielleicht beantwortet man jedoch die Frage, weshalb unser latomus gerade die Köpfe aus der Schule des Meisters der Ecclesia nachahmte, zu einfach, wenn man nur auf das rein Technische hinweist. Der tiefere Grund dieser Anlehnung liegt wohl auf geistigem Gebiete. Keine Kunstschule der Hochgotik

ist so darauf aus, das Seelische in den dargestellten Personen und Geschichten zu unterstreichen, wie die Chartreser. Den Sieg der Ecclesia über die Synagoge, erfochten mit rein geistigen Waffen, konnte nur diese Schule glaubhaft schildern. Gegenüber solchen Figuren sind die Lettnerapostel kalt; sie wirken mehr durch grossartige Drapierungen und Körperdrehungen als durch Seele. Wie sehr unser Wimpfener Meister den geistigen Gehalt seiner Personen betonen will, das bezeugen seine drei Mönche im Chor, die weniger durch die äusseren Formen ihrer Tracht, als vielmehr durch die Art ihrer Körper-, Kopf- und besonders ihrer Handhaltung das innere Wesen ihrer Orden uns offenbaren. Auf einen so gearteten Künstler mussten die lebensvollen Köpfe der Chartreser Schule tiefen Eindruck machen. Auf der anderen Seite jedoch mussten die Lettnerfiguren wegen den grossen Gegensätzen von Licht und Schatten in den Gewändern unseren sowie die anderen süddeutschen Meister stark beeinflussen, da nur Figuren dieser Art zu der schon etwas laut gewordenen Formensprache der Architektur passten.

Mit dieser innigen Vermischung zweier so verschiedener Stile steht der Bildhauer der Stiftskirche nicht allein da. Die ganze Strassburger Plastik, die den Schmuck für die Westfassade lieferte, ist durchdrängt von Elementen, die jenen beiden Schulen entstammen. Der Kopf des hl. Johannes unter dem Kreuze erinnert lebhaft an den desselben Heiligen beim Marientode. Und ebenso lassen sich unter den

grossen Figuren der Portalgewände manche finden, die stark beeinflusst sind von den Drapierungen der Pariser Schule. Mit diesen Andeutungen soll jedoch nicht versucht werden, das Rätsel, das diese Skulpturengruppe umspielt, zu lösen; denn sicherlich wirkten bei der Entstehung dieses Stieles auch noch andere Einflüsse mit.

Die Wimpfener Skulpturen stehen zu jenen beiden Strassburger Schulen in demselben Verhältnis, wie eine grössere Anzahl Figuren am Münster zu Freiburg. Ich meine die Apostelpaare an den unteren Baldachinen der 4 westlichen Strebepfeiler auf der Südseite des Langhauses, den hl. Petrus unter dem oberen Baldachin des 5. Strebepfeilers derselben Seite, sowie die 4 Aposteln an den Strebepfeilern der Nordseite. [21]) Schon die Tabernakeln, sowohl die reicheren im Süden, wie die einfachen im Norden, sind stark beeinflusst von der Strassburger Kunst. Die Figuren selbst tragen ganz den Charakter der Lettnerapostel; freilich sind die Aehnlichkeiten schwerer einzusehen, da von dem leichten Fliessen der Falten, das den Strassburger Draperien eignet, hier wenig zu spüren ist. Die Künstler mussten bei diesen Figuren, die für beträchtliche Höhen bestimmt waren, darauf verzichten, Feinheiten in den Köpfen und Gewändern anzugeben. Aber auch so lassen sich doch viele Züge erkennen, die sie mit den Lettneraposteln gemein haben. Z. B. der jugendliche Apostel am 3. Strebepfeiler der Südseite stimmt ziemlich überein mit der Figur No. 15 (bei Knauth: Die

„Denkmalpflege“ IV.) des Lettners. Das bartlose, spitze Gesicht, der Mantel der rechts und links in die Höhe genommen wird und so zu beiden Seiten Falten bildet, das Untergewand, das zwischen den beiden Mantelenden ungegürtet herabfliesst, alle diese Einzelheiten sind im Prinzip bei beiden Figuren gleich. Ein anderer Apostel, der am westlichen Strebepfeiler der Südseite steht und gegen Osten blickt, zeigt grosse Uebereinstimmung mit der kopflosen Figur aus der Ste. Chapelle (heute im Musée de Cluny), die also zu jener Skulpturengruppe gehört, die wir in enge Beziehungen zum Strassburger Lettner setzten.

Mit diesen Aposteln am Münster zu Freiburg haben nun die Wimpfener Arbeiten mannigfache Aehnlichkeiten. Der Petrus des 5. Strebepfeilers an der Südseite ist eng verwandt mit den beiden Aposteln Peter und Paul der Stiftskirche. Der Charakter seines Gewandes stimmt mit dem der beiden Wimpfener Figuren vollkommen überein. Das Untergewand wird unten aufgelöst in senkrechten Röhrenfalten, die am Boden scharf umknicken, an der Brust wird es eng, senkrecht gefältelt. Der Mantel wird nach rechts hochgenommen, so dass er links scharfwinkelige Falten bildet, und rechts von der Hüfte senkrecht herabfällt. Auch den hl. Johannes Baptista des 4. Strebepfeilers finden wir in Wimpfen ähnlich wieder; er steht aussen am Chor am 2. nordöstlichen Pfeiler. Wie der Mantel unterhalb der Scheibe mit dem Kreuzeslamm zusammengefasst wird, wie von beiden Seiten die Falten zur raffenden Hand ziehen, und

wie das pelzhaarige Futter vornen, nach unten sich verbreiternd herunterfällt, ist bei beiden Figuren von grosser Aehnlichkeit.

Ob unser latomus diese Skulpturen am Freiburger Münster selbst gesehen hat, oder ob in Strassburg gemeinsame Vorbilder, die heute verloren gegangen sind, bestanden haben, ist ziemlich gleichgültig; es genügt, beide Skulpturengruppen mit Strassburg, dem Haupteinfallstor für die gotische, französiche Kunst, in Verbindung zu sehen. Von einiger Wichtigkeit ist es immerhin, die Freiburger Arbeiten mit Hilfe der Wimpfener und Strassburger Zeitangaben, ziemlich genau datieren zu können. Sie sind nicht, wie vielfach angenommen wurde, letzte Werke der grossen Freiburger Skulpturenschule, sondern die Vorläufer, welche die Grundlage für die spätere Schule abgeben.

Wir konnten den Bildhauer, der die Stiftskirche „innen und aussen mit den Bildern der Heiligen" schmückte, ebenfalls, wie den Architekten in Beziehung setzen zur Strassburger Schule, in welcher die Wurzeln seiner Kunst liegen. Diese ist jedoch mit dem Nachweise ihres Ursprunges noch nicht völlig geklärt. Denn alle die Aehnlichkeiten, die wir zwischen den Skulpturen von Wimpfen und Strassburg—Freiburg fanden, bezogen sich auf die frühen Werke des Künstlers, auf den Schmuck des Portals oder der Chorstrebepfeiler. Konnte der latomus aus eigener Kraft, ohne jede Anregung, die von aussen her kam, sich zu jener späteren Phase entwickeln, deren reifstes Produkt die Chormadonna ist? Oder müssen

wir annehmen, dass während der Arbeit neue Einflüsse, etwa durch Uebersendung von Zeichnungen hervorgerufen, sich geltend machten? Oder unternahm der Künstler erst dann seine gerühmte Studienreise nach Frankreich, nachdem die Hauptarbeit am Portal und Chor geschehen war und schmückte er erst nach seiner Rückkehr das Chorinnere mit Statuen? Auf diese Fragen eine befriedigende Antwort zu geben, dürfte schwer fallen. Begnügen wir uns festzustellen, dass die späteren Arbeiten des Künstlers am meisten französischen Geist atmen und zwar der Kunst, die etwas schon angekränkelt ist von Manierismus, von Pose. Die kraftvolle, mit geraden, scharf gebrochenen Linien arbeitende Richtung ist abgelöst durch eine, welche die Kurve bevorzugt. Im Charakter berührt sich die Chormadonna mit der Maria vom Nordtransepte von Notre Dame in Paris. Das starke Hervorheben des einen Motivs der Unterscheidung von Spiel- und Standbein, das Heben des linken Kniees und das Zurückstellen des Fusses ist beiden Madonnen gemeinsam. Die eckig gebrochenen Falten an der linken Hüfte hat der Wimpfener Meister stark vermehrt. Doch auch für diese Häufung kann man in Frankreich überraschend genaue Beispiele finden. Es sei hierfür auf die grosse Elfenbeinmadonna aus der Ste. Chapelle, heute im Louvre No. 53, aufmerksam gemacht. Das Faltengerüst der ganzen linken Seite dieser Figur stimmt mit dem unserer Madonna überein: unterhalb des

Gürtels läuft der Mantel in zwei Horizontalfalten zur rechten Seite, unter diesen folgt eine stark ausladende 2 mal gebrochene Falte, deren Spitze nach vornen gerichtet ist; ungefähr in der Mitte des Oberschenkels bauscht sich der Mantel abermals stark auf zu einer 4fach gebrochenen Falte, deren tiefster Punkt dieses Mal seitwärts gedreht ist; die Partien um Knie und Unterschenkel, an denen der Mantel eng anliegt, werden durch dünne Faltenzüge belebt. Auch wie eine Röhre des Untergewandes zum linken Fusse hinzieht, indem sie sich zuerst in stumpfem Winkel bricht und dann am Boden scharf umknickt, ist bei beiden Figuren von grosser Aehnlichkeit.

Es lassen sich vielleicht in dem reichen Formenschatze der französischen Plastik noch treffendere Beispiele für den späten Stil der Wimpfener Figuren nachweisen. Wichtiger jedoch, als das Feststellen genauer Vorbilder, das doch durch grossen Zufall bedingt ist, erscheint es, aufzudecken, wie der deutsche Künstler das Fremde auffasste und seinem Vermögen anpasste.

Es wurde oben versucht darzulegen, wie bei den Köpfen der Figuren die Einzelheiten weniger durch Modellirung, als durch Zeichnung, durch Linien gegeben werden. In dieser unplastischen Art verharrt der Künstler auch bei seinen späten Werken. Hierin hat er wenig dazugelernt. Selbst die neue Art der Drapierung leidet unter diesem Mangel. Das Hemdchen des Kindes, wie die oberen Partien des Untergewandes der Mutter, sind aufgelöst in

schmale scharfkantige Falten; sie erscheinen wie steif gebügelt. Ruhige Flächen werden vermieden. Während bei den beiden französischen Madonnen der Mantel gegenüber den Diagonalen des Rockes noch eine gewisse Selbständigkeit bewahrt, indem er sich in breiten Flächen auf dessen Röhren lagert, scheint bei der Wimpfener Madonna die Freude des Künstlers an der neuen Kurve so gross, dass er den Mantel zwingt, sich eng an die Schrägen des Rockes anzuschmiegen. Ohne die Bemalung könnte man beide Kleidungsstücke nicht von einander unterscheiden. Ist dies Uebertreiben nicht ebenfalls aus dem Hinneigen des latomus zur Linie zu erklären? Die Falten seiner frühen Werke sind in ihrer Licht- und Schattenwirkung hellen und dunklen Linien gleich. Bei den letzten Werken wird nur die Richtung dieser Linien geändert; sie sind nicht mehr gerade, sondern schwingen in einer Kurve. Der Künstler steht mit dieser Reduktion der Modellirung auf Linien noch auf romanischer Kunstanschauung. Bei vielen unserer deutschen, frühgotischen Plastiken sind ähnliche Tendenzen zu verspüren z. B. bei den Skulpturen am Bamberger Dom. Bei den Arbeiten in Wimpfen treten diese Mängel stärker hervor, da ihr Schöpfer keine gründliche Schulung durchgemacht hat, und die Anregungen, die er von der französischen Kunst erhielt, nicht genügend verarbeiten konnte. Mit dieser Charakterisirung kommen wir zu demselben Schlusse, zu dem uns die Betrachtung des Architekten hinführte. Ihrem innersten Wesen nach, stehen

beide, der Bildhauer und der Architekt der Stiftskirche der neuen Kunst, der Gotik noch ziemlich ferne, obwohl sie sich deren Formensprache bedienen. Halten wir uns noch vor Augen, dass Plastik und Architektur in ihren Elementen in der Strassburger Schule[22]) wurzeln, so ist der Schluss zwingend, dass beide die Kunstäusserungen einer einzigen Person, eben des latomus, sind, der, wie die Chronik sagt, die Kirche baute und sie innen und aussen mit Heiligenfiguren schmückte.

Können wir unsern Befund mit dem Berichte des Chronisten, der einen Studienaufenthalt des Künstlers in Frankreich, und zwar in Paris rühmt, vereinbaren? Mit dieser Frage kommen wir auf die drei Möglichkeiten, die wir oben für den Gang der Entwicklung unseres Bildhauers andeuteten, zurück. Mit seinen frühen Werken, den Skulpturen des Portals, giebt er nichts Neues; sie weisen in Gemeinschaft mit anderen süddeutschen Werken auf die Strassburger Hütte hin, deren Wurzeln in der Chartreser und Pariser Schule ruhen. Für ihr Entstehen ist die Annahme einer Studienfahrt des Künstlers nach Frankreich nicht notwendig. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass der Künstler aus eigener Kraft ohne jede weitere Anregung sich zu seinem Spätstile entwickelte. Die Draperie der Chormadonna weist denn doch zu viele charakteristische Aehnlichkeiten mit französischen Werken auf, als dass man sie lediglich durch Zufall bedingt erklären könnte. Der Künstler muss ähnliche Werke gesehen haben. Ueber

den Zeitpunkt, wann diese in seinen Gesichtskreis getreten sind, können wir nicht im Unklaren sein. Bei seinen frühen Werken, den 12 Aposteln der Archivolten und den Gewändefiguren, variirt er immer nur ein Thema nach allen Seiten der Möglichkeit hin. Bei keiner dieser Skulpturen wird der Versuch gemacht, jene späte Art der Gewandung auch nur anzudeuten. Sicherlich ist der Künstler erst nach Vollendung der Portalfiguren auf die Idee gekommen, Spiel- und Standbein durch eine besondere Art der Drapierung zu unterscheiden. Es liegt somit die Annahme nahe, dass er dies neue Kunstmittel auf der gerühmten Reise nach Paris kennen gelernt hat. Diese müsste dann nach der ersten Entwicklungsperiode fallen. Jedoch ähnliche Faltenmotive, wie wir sie für die Chormadonna charakteristisch fanden, wurden auch anderwärts in Süddeutschland verwandt. Der linke Engel der Marienkrönung an der Westseite des Freiburger Münsterturmes zeigt in der Gewandanordnung, in der Kennzeichnung von Spiel- und Standbein grosse Aehnlichkeiten mit unserer Madonna. Die Möglichkeit ist daher nicht auszuschliessen, dass der Künstler auch für seinen Spätstil bestimmende Einflüsse ebenfalls von der Strassburg—Freiburger Schule erhalten hat. Eine solche Annahme würde unsere Beweisführung für die engen Verbindungen des Architekten und des Bildhauers der Stiftskirche mit dieser Schule nur noch erhärten. Für die persönliche Bekanntschaft mit den Pariser Werken spricht die elegante Pose und die Reinheit des Faltenstiles,

den die Freiburger Gruppe immerhin vermissen lässt. Die Frage, ob auch für die spätere Phase der Kunst unseres Meisters der Boden in Süddeutschland bereitet war, muss offen bleiben, solange die schwierige und oft schon versuchte Lösung des Rätsels der Beziehungen und der Entwickluug der Strassburg—Freiburger Skulpturenschule noch aussteht.

Anmerkungen.

[1]) Die Chronik des Burkhard von Hall, der seit 1289 Dekan des Stiftes war und 1300 starb, ist abgedruckt nach Monum. germ. hist. XXX. 1 bei Zeller: die Stiftskirche S. Peter zu Wimpfen, und Schäfer: Kunstdenkmäler im Gr. Hessen, Kreis Wimpfen S. 203.

[2]) So Schäfer in „Denkmalpflege“ Bd. I. 1899, S. 1.

[3]) Die Untersuchung Adamy's in seinem Buche „Die ehemalige frühromanische Zentralkirche des Stiftes S. Peter zu Wimpfen i./Thal“ Darmstadt 1898, sei wegen ihrer Wichtigkeit im Auszug wiedergegeben: „Die Quelle ist eine handschriftliche Mitteilung, die sich im Grossherzogl. Haus- uud Staatsarchiv zu Darmstadt befindet, und die lautet: Positum est fundamentum Wimpin. Eccle. Indictione XII. Anno ab incarnatione Doi. MCCLVIV⁰ Kal. May.

Dem Charakter der Schriftzeichen nach stammt diese Mitteilung aus dem 18. Jahrh. und sie würde

daher keine Beweiskraft für die Erbauung der frühgotischen Stiftskirche beanspruchen dürfen, wenn sie als Original zu gelten hätte. Allein schon eine flüchtige Prüfung ergibt, dass sie eine Abschrift ist, ob einer urkundlichen Mitteilung auf Pergament oder Papier oder in Stein muss dahingestellt bleiben..... Der Abschreiber scheint aber kein gelehrter Herr, wenigstens kein humanistisch gebildeter gewesen zu sein, da die in römischen Ziffern angegebene Jahreszahl falsch abgeschrieben ist. Die Schreibweise VIV, die nur als 9 gelesen werden kann, kommt nämlich sonst nicht vor und beruht auf einem Irrtum. Da aber die Mitteilung noch eine 2. Art der Zeitangabe enthält, nämlich die im Mittelalter aber nicht mehr im 18. Jahrh. gebräuchliche nach sogenannten Indictionen, ein Umstand, der gleichfalls gegen die Originalität der Mitteilung spricht, so verbessert sie selbst auch den durch die fehlerhafte Abschrift hervorgerufenen Irrtum. Diese 2. oder vielmehr in der Wortfolge der Mitteilung 1. Zeitbestimmung besagt, dass der Grundstein zu der Kirche in der 12. Indiktion gelegt wurde. Nach der Umrechnung auf die Zeitbestimmung nach Christi Geburt fällt aber das Jahr XII der hier in Betracht zu ziehenden Indiktion auf das Jahr 1269. Damit ist uns ein Fingerzeig für die Erklärung des Schreibfehlers gegeben: Der Abschreiber, der wohl ein undeutlich geschriebenes oder in der Schrift verwischtes Original älterer Zeit vor sich hatte, hat die in diesem vorhandenen Zehner für Fünfer angesehen und so bei

seiner kenntnislosen, mechanischen Abschreiberei die an sich sehr ungewöhnliche Schreibweise zu Stande gebracht. Setzen wir demnach an die Stelle römischer Fünfer Zehner, so erhalten wir die Jahreszahl MCCLXIX d. h. 1269, die Jahresbezeichnung der Indiktion XII."

[4]) Siehe Zeller a. a. O. S. 14.

[5]) „Die Baukunst des Abendlandes" Bd. II. S. 206f., ferner in Dehio: „Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck" Stuttgart 1894. S. 22.

[6]) „Kunstdenkmäler d. Gr. Hessens Kreis Wimpfen" S. 235.

[7]) Dehio: „Strassburg u. seine Bauten" S. 176.

[8]) Schäfer: a. a. O. S. 232.

[9]) Abbildungen des Risses B bei Kraus: Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen Bd. 1, S. 399; ferner in Dehio: Strassburg und seine Bauten, S. 181 und Dehio: Die Baukunst des Abendlandes, Taf. 481.

[10]) Dehio a. a. O. Bd. II. S. 296f.

[11]) Prälat Schneider macht im „Centralblatt der Bauverwaltung" 1837 S. 497f darauf aufmerksam, dass die frühgotischen Teile der Stiftskirche in technischer Beziehung schlecht ausgeführt sind und zählt Fehler auf, deren üble Folgen sich im Verlaufe der Zeit geltend machten. Auch Schneider sucht den Wert des Meisters nicht in den architektonischen sondern in den bildnerischen Leistungen.

[12]) Für dieses und die folgenden Daten vergleiche die Zusammenstellung der Urkunden bei Kraus: Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen Bd. I. S. 362.

[13]) Moriz-Eichborn: „Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters." S. 230 f.

[14]) A. a. O. S. 394 f.

[15]) Zu vergleichen Vöge's Bemerkung zu Tafel XIV. Nr. 4 des Werkes d. „Renaissanceausstellung zu Berlin".

[16]) Abbildung in „Das Schongauermuseum in Colmar. Skulptur u. Kunstgewerbe" S. 14. Strassburg 1905.

[17]) Aufnahme des Bogenfeldes mit den alten Umrissen von der Kgl. Preuss. Messbildanstalt. Das Tympanon wird jetzt durch eine moderne Arbeit, die sich den vorhandenen Spuren anschliesst, ausgefüllt.

[18]) Eine ähnliche, heute nicht mehr erhaltene, Ausstattung des Chores mit Figuren hatte wahrscheinlich die Stiftskirche St. Peter u. Paul in Weissenburg deren Chor 1284 geweiht wurde. Siehe: Schneider im „Correspondenzblatt d. Gesamtvereins des deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine." 1876 Nr. 3.

[19]) Nach Thode in „Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien," Seite 87, malte „der Meister des Franciscus", der nach der Mitte des Jahrhunderts tätig war, zum ersten Male den heiligen mit der offenen Seitenwunde.

[20]) Es sei hier Gelegenheit genommen, auf einige ähnliche Faltenmotive bei den Strassburger Lettnerfiguren und den Aposteln der Ste. Chapelle

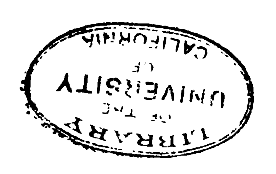
aufmerksam zu machen. Man vergleiche z. B. das Gewand des jugendlichen Strassburger Apostels, dessen Mantel mit einer sehr grossen Schliesse zusammengehalten wird, mit dem bärtigen Pariser Apostel, der heute im Musée de Clugny aufbewahrt wird. Beider Untergewand wird durch einen Strick gegürtet, dessen 2 Enden mehrfach geknotet vornen über den Leib herunterfallen. Dieser ist ziemlich stark gebildet. Das linke (vom Beschauer aus) Spielbein wird deutlich sichtbar; das Gewand legt sich auf das Knie und den Oberschenkel glatt an. Nur eine dünne Falte zieht sich von der linken Hüfte herunter zur inneren Seite des Kniees. Von diesem fällt eine steile Hängefalte zum Fuss herab. Auch die Faltengebung am linken Ellenbogen ist beiden Figuren ziemlich ähnlich: eine stark unterschnittene Horizontalfalte und feinere, die vertikal laufen. Die Haare dieses Pariser Apostels stimmen mit denen des Strassburger Petrus überein: sie sind aufgelöst in grosse, dicke Einzellocken, die sich zu einem dichten Kranz zusammenschliessen. Noch ähnlicher in der Faltenanordnung sind der Strassburger Paulus und die Figur die im Katalog des Clugnymuseums unter Nr. 380 verzeichnet ist; sowohl die langgezogenen Schüsselfalten der rechten Seite des Mantels, der nach links aufgenommen ist, als auch die feine Faltenangabe am Oberkörper entsprechen sich hier wie dort. Auch für die Datierung einer Gruppe Figuren der Reimser Westfassade sind diese Strassburger Lettnerfiguren von grosser Wichtigkeit.

Herr Dombaumeister Knauth-Strassburg, dem ich für mannigfache Unterstützung an dieser Stelle bestens danke, versuchte in „Denkmalpflege“ Bd. IV. 1902 S. 102ff eine Rekonstruktion des Lettners, dessen Erbauungszeit auch er für vorerwinisch hält. Ebendort sind unsere Figuren abgebildet.

21) Für Uebersendung von Photographien einiger dieser Statuen bin ich Herrn Münsterarchitekt Fr. Kempf zu grossem Dank verpflichtet.

22) Auch die schönen Glasfenster der Stiftskirche sind eng verwandt mit Werken aus dem Elsass. Einige Fenster des Chores S. Peter und Paul in Weissenburg stimmen in der Gesamtanlage mit den unsrigen genau überein. Nur die Ornamentik hat einen etwas früheren Charakter, sie ist noch unnaturalistisch, romanisch.

Abbildungen dieser Fenster von Weissenburg in der schönen Publikation von Bruck über die elsässische Glasmalerei.

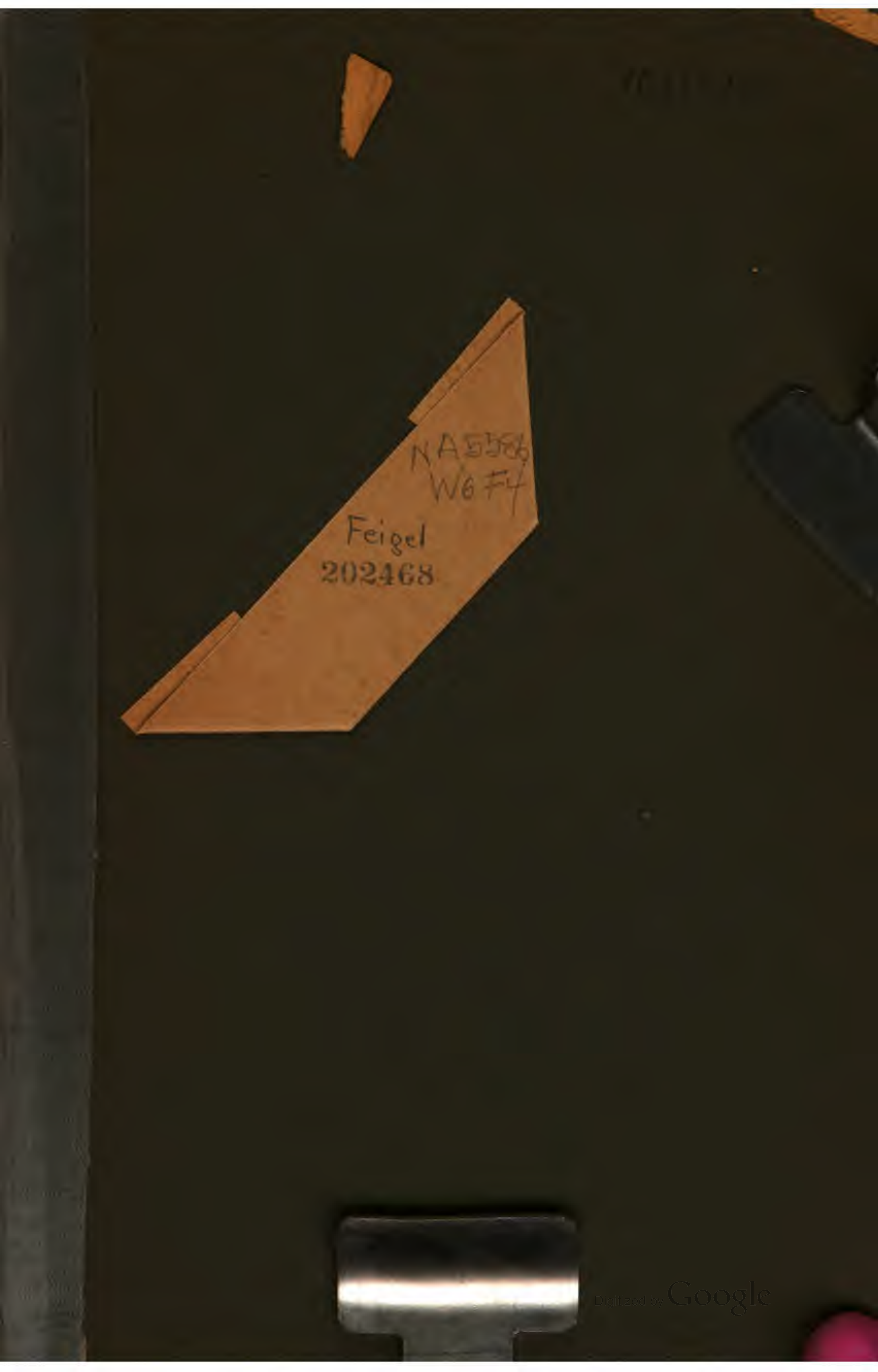


Lebenslauf.

Ich, August Feigel, katholischer Konfession, wurde geboren am 2. März 1880 zu Bensheim, a. d. Bergstr., als Sohn des Weinhändlers J. B. Feigel und seiner Frau Katharina geb. Gärtner. Von 1889 an besuchte ich das Gymnasium meiner Heimatstadt, das ich Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Nach 2 Semestern des Universitätsstudiums trat ich in den Kaufmannsstand ein. Nach einem längeren Aufenthalte in Rom ging ich im Winter 1903/04 zum Studium der Kunstgeschichte über und besuchte zu diesem Zwecke 4 Semester lang die Universität Berlin, und vom Winter 1905/06 ab Halle. Am 2. März 1907 habe ich die Promotionsprüfung bestanden.

Ich habe Vorlesungen und Uebungen bei folgenden Herren Professoren und Privatdozenten gehört: Breysig, Delbrück, Ebbinghaus, Goldschmidt, Graef, Haseloff, Kalkmann, Knapp, Robert, Stumpf, Swarzensky, Weisbach, Woelfflin.

Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich meinen besten Dank aus für die vielfachen Anregungen. Mit besonderer Freude und Dankbarkeit gedenke ich der liebenswürdigen Förderung, die Herr Prof. Goldschmidt meinem Studium und meiner Arbeit zu teil werden liess.


NA5586
W6F4
Feigel
202468
Digitized by Google

